МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

В.П. Грицкевич

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА ДО КОНЦА XVIII ВЕКА

*Издание второе,
исправленное и дополненное*

Санкт-Петербург
2004

ББК 79
63.3.7
Г 85

Монография В.П. Грицкевича «История музейного дела» издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Грицкевич
Валентин Петрович

История музейного дела
до конца XVIII века

Рецензенты:
В.А. Булкин, кандидат исторических наук, доцент СПбГУ,
Е.В. Селиванов, кандидат медицинских наук, старший научный сотрудник Военно-медицинского музея МО РФ

Научный редактор:
Н.И. Сергеева, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, заведующая кафедрой музееведения и экскурсоведения СПбГУКИ

Грицкевич В.П.
Г 85 История музейного дела до конца XVIII века / В.П. Грицкевич; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 408 с.
ISBN 5-94708-035-4

Монография представляет собой первую попытку систематизированного исследования поэтапного процесса развития музейного дела в различных регионах мира до конца XVIII века и обзора источниковедения и историографии истории музейного дела в мире до наших дней. Для музееведов, культурологов, историков, гуманитариев различных профилей.
Может быть использована как учебное пособие для студентов и аспирантов.

ISBN 5-94708-035-4

Оглавление



Введение

«История музеев до сих пор в полном объеме не написана», – отмечал в 1984 году видный британский музеевед Джеффри Льюис*. Между тем ряд учебных заведений ведет подготовку музейных работников, и освоение ими основополагающих для данной специальности знаний учебной дисциплины – истории музейного дела во многом зависит от обеспеченности ее специальными пособиями.

Предлагаемая монография может рассматриваться как первая попытка глобального обобщения истории музейного дела на русском языке. Эта первая часть пособия, в котором рассмотрены основные этапы домузейного собирательства и процесс формирования музея как социокультурного явления до времени его преобразования из частного предприятия в массовое публичное учреждение по популяризации достижений культуры и материальных объектов, отражающих жизнь общества и природы, то есть до конца XVIII века. Впервые в мировой литературе в пособии обобщены основные представления о теории и методике истории музейного дела и, что является особенно важным, представлены ее источниковедение и историография.

Важнейшей особенностью пособия является синкретическое изложение материала по истории музейного дела, в совокупности его развития как в России, так и в Западной Европе с учетом тех своеобразий в социально-экономической, политической, культурной жизни, которые отличают историю каждой из стран.

История музейного дела как наука в нашей стране начала формироваться (по образцу других работ по истории общественной науки и культуры) с создания серии сборников «Очерки истории музейного дела в СССР и России» (1957–1971) в период так называемой «холодной войны» в противопоставление появившихся тогда же первым систематическим английским и североамериканским исследованиям по истории музейного дела. В последних, как правило, равно как и во французских работах, истории музейного дела России уделялось незначительное внимание.

Подобная тенденция историографов истории музейного дела двух противостоявших систем в дальнейшем приводила к отделению друг от друга объекта их исследования.

Единичные факты упоминания о фактах из истории музейного дела за рубежом, которые встречались у советских авторов (например, у

---

* *Lewis G.D.* Introduction // A manual of curatorship. A guide to museum practice / Editorial board: J.M. Thompson, and oth. – L., 1984. – P. 5.

(В дальнейшем сноски в конце текста).

Т.В. Станюкович) общую картину состояния освещения истории зарубежного музейного дела в отечественной историографии не меняли. Показателем такого отношения к данной проблематике могут служить статьи о музее как социокультурном феномене в отечественных энциклопедических изданиях. Если в «Энциклопедическом словаре» издательства Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона в статье «Музей» (1897) отведено для данного издания достаточно места, то спустя сорок лет в первом издании «Большой советской энциклопедии» информация по этой тематике меньше; в соответствующей статье во втором издании (1954) такой информации попросту нет, а в третьем издании энциклопедии (1974) ее мало, равно как и в «Советской исторической энциклопедии» (1966) и даже в «Российской музейной энциклопедии» (2001).

Недостаточность информации по истории музейного дела за рубежом вряд ли могли восполнить небольшие разделы о домузейных собраниях в античном мире и некоторых других музеях в двух монографиях Ф.И. Шмита (1919, 1929), в статьях В.Г. Белозеровой (1980) и Н.Н. Калитиной (1992) об отдельных этапах развития музейного дела соответственно в Китае и Франции. Некоторая информация по истории отдельных зарубежных музеев содержится в посвященных им альбомах, каталогах выставок и путеводителях по музеям мира.

В определенной степени пробел в изучении истории зарубежной истории музеев в отечественной литературе восполнил перевод А.А. Гужаловским двух из пяти параграфов первой из трех частей пособия З. Жигульского «Музеи мира. Введение в музееведение» (М., 1989), хотя курсы изучения истории музейного дела и «Музеи мира» принципиально отличаются друг от друга.

Несколько страниц в главе пособия «Музееведение. Музеи исторического профиля» (М., 1988) представляют собой краткий экскурс в историю музеев, написанный музееведом из Германской Демократической Республики Ю. Улигом для раздела «Исторический музей в социалистическом обществе. Его роль и социальные функции».

Приходится отметить таким образом, что освещение зарубежной истории музейного дела в отечественной литературе недостаточно по сравнению с изложением отечественной истории музейного дела.

Это противоречит современному пониманию познания явлений природы и общества в мировом масштабе. Поэтому при возобновлении подготовки музееведов в 1988 году в Ленинградском институте культуры (ныне Санкт-Петербургский университет культуры и искусств) была предпринята попытка устранения подобной изоляции в преподавании истории музейного дела от общеевропейских процессов в этой области. Тот же принцип заложен и в данной монографии с тем, чтобы будущие музееведы изначально учились избегать формирования изоляционистских взглядов на свою профессию, осознавали «наш» опыт истории на

фоне «чужого» и знакомились с развитием музейной идеи сохранения, представления и истолкования материализованных предметов человеческой культуры и природной среды в различные эпохи у различных этносов Земли. В первом издании данной монографии, увидевшей свет в 2001 году, предпринята попытка дать систематизированное представление о поэтапном развитии музейного дела, источниковедения и историографии истории музейного дела в России и в зарубежных странах. Положение историографии истории музейного дела несколько изменилось в первые годы XXI столетия. В 2001 году была издана книга И.А. Куклиновой «Музеи Франции XIV – XIX веков» (СПб.: СПбГУКИ. – 147 с.); а в 2003 году увидела свет наша (в соавторстве с А.А. Гужаловским) книга «История музеев мира» (Минск: БГУ, 2003. – 283 с.), текст которой о музейном деле в России и за рубежом представляет собой первый вариант данной монографии, задержавшийся с публикацией. Были напечатаны также книги Т.Ю. Юреневой «Музей в мировой культуре» (М.: Русское слово, 2003. – 536 с.) и «Музееведение» (М.: Академический проект, 2003. – 560 с.), в которой истории музеев посвящены с. 3–318.

Автор данной монографии стремился придерживаться конструктивно-аналитического подхода, дабы избежать описательности, а также перенасыщенности фактическим материалом. Опасность такого рода естественна при условии включения в одну работу общеевропейской истории музейного дела. Перед автором стоял вопрос о принципах отбора фактов и данных. Вместе с тем, сведение фактического материала к тому минимуму, который выполняет лишь роль иллюстративного материала – это вторая сторона одной и той же проблемы. Та «золотая середина», которая была взята за основу решения данной проблемы автором, представляет и студенту, и читателю возможность самостоятельного выбора тех фактов, которые представляют для него наибольший профессиональный интерес, а вместе с тем осознать на основе широты охвата явлений мирового коллекционерства и музейного дела особенности их развития в прошлом и представить перспективы развития в будущем.

Автор полагал необходимым исходить из современных взглядов на работу не как на священный текст, предполагающий буквальное воспроизведение формулировок. Именно информативная скупость, а не перенасыщенность сведениями препятствует сотрудничеству, сотворчеству автора с читателем, особенно в нашем случае, когда рассказывается о слабо освещенной в литературе истории музейного дела.

Тем не менее претендовать на полноту изложения материала работа не может. Стремясь отобрать самое существенное, автор не смог коснуться всех аспектов развития коллекций и музеев, поскольку история большинства из них в монографических исследованиях освещения не получила и по обширности материала, безусловно, требует коллективного труда.

Цели и задачи курса

Целью издания является освещение ранних этапов развития музейного дела в мире для реконструкции общей картины формирования социальных и культурных функций предмузейного собирательства и музеев различных типов, способов реализации этих функций на практике, социальной, культурной и дидактической роли коллекций и музеев на службе обществу, а также исследование источниковедения и историографии истории музейного дела в их развитии.

Педагогические задачи включают:

– освещение предпосылок и условий создания предмузейных собраний и музеев, обоснование периодизации и раскрытие содержания главных этапов развития подобных собраний и музеев;

– истолкование закономерностей этого развития в отдельных регионах мира;

– рассмотрение деятельности музейных учреждений, музееведческих организаций и учреждений, подготовки музейных работников, издательской деятельности музееведческого профиля, эволюции музейной архитектуры, музееведения как науки;

– анализ особенностей изучения источников и исследований по истории музейного дела на различных этапах его развития;

– закладка основ для дальнейшего исследования всеобщей истории музейного дела, подытоживание ее разработанных вопросов, придание импульса дальнейшим изысканиям в этой области знаний.

В задачу книги входит также содействие знакомящихся с историей музейного дела в понимании ее закономерностей в прошлом и представление дальнейшего развития музеев; в самостоятельном установлении причин тех или иных явлений в музейном деле; в выявлении взаимосвязи явлений и условий, в которых те протекали; в определении пригодности или непригодности тех или иных форм деятельности музея в определенных условиях.

Место курса истории музейного дела в системе подготовки музееведа

История музейного дела занимает значительное место среди учебных предметов, входящих в систему подготовки музееведа. Рассмотрение возникновения и исторического развития музейного дела – необходимое условие существование музееведения как научной дисциплины.

Все явления общества имеют свою историю. В мире нет таких явлений, которые не изменялись бы и не развивались. Основательно понять какое-либо социальное или культурное явление (а музей – это культур-

ный феномен) невозможно, если не рассматривать его в историческом развитии. Более того, история музейного дела – такая же составная часть музееведения, как и ее теория и как прикладное музееведение.

Чтобы на основе достигнутого подготовить начинающего музееведа к тому новому, с чем ему придется впоследствии столкнуться, требуется восприятие сегодняшнего состояния любой отрасли нашей деятельности не как предельного достижения, а как отправного пути для дальнейшего развития. Правильное понимание исторического прошлого – необходимая предпосылка и неотъемлемая часть работы каждого музейного сотрудника. Познание прошлого представляется необходимым для современной работы с ее проецированием в будущее, поскольку все этапы являются составными частями единого исторического процесса. Успех любой отрасли музееведческой деятельности требует уяснения ее возникновения и оформления, последовательного ее перехода к современному состоянию, перспектив ее дальнейшего развития. Игнорирование исторической связи событий, явлений и фактов неизбежно приводит к теоретическим и к практическим ошибкам.

При возникновении новых вопросов в музейном деле часто приходится обращаться к историческому опыту. Критически освещая прошлое, история музейного дела помогает лучше осмыслить настоящее, правильно использовать полезный опыт предшественников, увидеть их неудачи, осмыслить причины этих неудач, чтобы облегчить поиски нового. Собиратели и музейные работники накопили немалый опыт, который следует знать и которым надо уметь правильно пользоваться.

Изучение истории музейного дела, как и других исторических наук, призвано развивать у будущего музееведа способность исторического мышления о человеческой деятельности как в прошлом, так и сегодня.

Исторически мыслящий человек отдает себе отчет в том, что ни о чем не сказано последнего слова, что ни одно мнение не является окончательным, ни завершенным в себе, и что даже цивилизации древних Двуречья и Египта, Греции и Рима не завершились, а продолжают сегодня жить во многих своих проявлениях, и развиваться, потому что постоянное познание их продолжается и будет продолжаться.

На примерах развития музейных концепций и идей музеевед учится видеть, как менялись и развивались функции и характер коллекций и музеев, отношение к ним, качественный и количественный состав музейных посетителей – в зависимости от изменявшихся культурных, политических и социальных условий. Он учится сознательно относиться к возможности перемен и не быть загипнотизированным нынешней реальностью, не видя в ней пришедшую навсегда форму, которая будто бы завершает историю. Мыслить перспективно, ставя перед собой смелые задачи, и последовательно их решать может только то общество, которое составляют динамически мыслящие люди.

Глобальное мышление – одно из основных условий соответствующей оценки ситуации в общественной жизни. Изучение всех аспектов этой жизни, в том числе искусства и науки – предмет только одной из всех гуманитарных наук, а именно истории. Лишь одна она может вырабатывать объединяющую точку зрения для осмысления прошлого.

Способность к *номотетическому* (от греческого слова «номос» – закон) мышлению воспитывается пониманием определенных закономерностей исторического развития любого общественного явления, в том числе и музейного дела. Эта способность дает возможность лучше понять сложные механизмы развития каждого общества, формирующего и развивающего музейное дело и влияющего на него.

Активистическое историческое мышление позволяет отказаться от фаталистического взгляда на исторический процесс как на следствие неумолимых анонимных сил и тенденций и абстрактно понятых исторических законов. Недооценка субъективных факторов превращает историю в некий прямолинейный процесс, имеющий фатальную предопределенность, лишенный какой-либо альтернативности и вариативности. Фаталистическая историография отрицает смысл человеческой активности, лишает человека возможности влияния на ход истории.

Изучающий историю своей профессии музеевед должен уметь взглянуть на историко-музейный процесс с точки зрения человека, который творит историю путем создания коллекции, музея, выполнения какого-либо вида музееведческой работы. Развивая *универсальное* историческое мышление, изучение истории музейного дела позволяет видеть исторический процесс, исторические явления и события с учетом индивидуальных действий отдельных людей – коллекционеров и музееведов.

Изучение истории музейного дела дает возможность отыскать корни наблюдаемых общественных и культурных, в том числе музейных явлений и процессов, но и получить *общую познавательную ориентацию*, которая требует сосредоточения внимания на том в прошлом, что имеет непосредственную связь с современностью. Иначе говоря, это взгляд на прошлое через призму тех дел и проблем, которыми человечество живет сегодня.

Познание истории музейного дела дает возможность видеть мир *универсально*, не отрывая опыта работы музеев одной местности, региона, страны, континента от опыта работы музеев в другой географической зоне с учетом их особенностей.

История музейного дела – это также *наука о ценностях*, которые отражаются в предметах коллекционирования, в коллекциях, музеях вне зависимости от времени и места их создания и функционирования. Ее изучение позволяет лучше помнить то, что объединяет нас со всем человечеством. Она учит мышлению категориями коллективной жизни и осмыслению индивидуальной жизни каждого человека, связывает его с

ценностями науки, искусства, гражданской справедливости, доступности музея для всех.

Изучение истории музейного дела позволяет избавиться от пут исторических и иных мифов, легенд, стереотипов. Оно обеспечивает познающего ее человека *критическим и аналитическим* умением относиться без рабской веры в святость сказанного до нас, что так необходимо человеку в ходе поиска истины.

Значение изучения истории музейного дела заключается и в том, что оно дает возможность *получать удовольствие* от ознакомления с одним из наиболее доступных способов времяпрепровождения: чтения добросовестно и в соответствии с критериями истинности написанными произведениями научной и научно-популярной литературы о прошлом музеев, памятников истории и культуры, о коллекционировании и коллекциях, просмотра кинофильмов, телефильмов, видеофильмов, слайдов, альбомов о них, посещения музеев и осмотра памятников истории и культуры.

Хотелось бы подчеркнуть, что изучение истории музейного дела сложно. Эта сложность вытекает из молодости, новизны и недостаточной разработанности ее и как научной дисциплины, и как предмета преподавания. Становление этой научной отрасли и учебной дисциплины происходит на наших глазах. Только теперь вырабатываются их характеристики, задачи, методы изучения.

Вполне естественно, что молодую и не устоявшуюся еще отрасль науки и изучать, и преподавать не так просто. Исследовательская литература по истории всеобщего музейного дела по сравнению, скажем, с литературой по истории библиотечного или архивного дела немногочисленна, а на русском языке ее попросту нет. Отсутствует историография этой проблематики. В нашей стране учебных пособий по всеобщей истории музейного дела в XX веке не было, за рубежом выходило такое пособие только в Германской Демократической Республике. За границей изданы более или менее подробные исследования по истории отдельных групп музеев, разделы по истории музейного дела в музееведческих пособиях, как правило, вычленяющие для изучения какие-то комплексы музеев и тем самым не вполне адекватно отражающие существующую действительность. Все это, несомненно, затрудняет осмысление музейного дела как социокультурного феномена, претерпевшего значительную эволюцию в нашем мире.

Глава I.

Основные понятия теории и методики истории музейного дела

Понятие истории музейного дела

Современный человек обитает в окружении естественных, преобразованных и созданных им материальных предметов. Ускорившееся в наше время развитие знаний как основной фактор цивилизации побуждает общество сохранять подобные предметы, утрачивающие свое утилитарное значение как реальные признаки уходящей культуры, связывающие нас с предками. Для хранения, исследования и представления таких предметов создаются музеи.

Первоначально музей ограничивался хранением, исследованием и представлением интересных с точки зрения культуры и науки вещей природного и искусственного происхождения. Постепенно он приобрел более широкие социальные функции.

Важной предпосылкой успешной научной и практической работы музееведов является рациональное понимание развития музея, которое правомерно признать обязательным компонентом современной музееведческой работы с ее проецированием в будущее, поскольку как прошлое, так и настоящее суть неотъемлемые составные части единого исторического процесса.

Поэтому рассмотрение исторического опыта музейного дела необходимо для научной и практической разработки актуальных вопросов музееведения. Так, в ходе составления тематико-экспозиционного плана музея приходится учитывать и предшествующий опыт, и современные его составителю условия, и предстоящую его реализацию.

Неоспоримо и то, что понять социокультурное значение музея в жизни человечества возможно лишь при условии его изучения в историческом развитии и обязательно в отдельных регионах Земли. Пренебрежение исторической связью событий, явлений и фактов неизбежно приводит к теоретическим и практическим ошибкам в любом исследовании и в частности в музееведении.

Критическое освещение прошлого истории музейного дела помогает лучше осмыслить настоящее, используя все накопленное ранее, учитывая как достижения, так и неудачи, а также их причины.

История музейного дела, наконец, есть одна из составных частей музееведения, наряду с ее теорией и прикладным музееведением. Без изучения истории музейного дела трудно представить себе дальнейшее успешное развитие этой отрасли культурологии.

Понятие «история музейного дела» многозначно. Группа отечественных музееведов, составившая словарь «Музейные термины» (1985), предложила называть историей музейного дела научную дисциплину, которая изучает возникновение, развитие, практику работы музеев, музейной сети и организации музейного дела на различных этапах исторического развития[1]. Понятие «история музейного дела» по мнению этих авторов является частью музейного дела, которое они трактуют как область культуры, объединяющую: а) музейное законодательство, строительство, организацию управления музеями, б) музееведение, то есть научную дисциплину, которая изучает закономерности развития музеев, их социальные функции и способы реализации этих функций[2], и в) музейную практику, то есть научно-фондовую, экспозиционную и научно-популяризационную работу[3].

По мнению отечественного музееведа А.М. Разгона (1988) история музейного дела изучает причины возникновения «музейной потребности, происхождение и исторический опыт всех форм общественных институтов, возникающих для удовлетворения этой потребности их функционирования в различных исторических условиях, музейную политику, формирование музейной сети и организации музейного дела, историю законодательства, относящегося к музеям и охране памятников»[4].

Более лаконично характеризует историю музейного дела чешский музеевед И. Шпет (1985). По его мнению, эта отрасль знания включает в себя историю музея как учреждения и предшествующих ему форм, историю развития музейных функций и операций, историю музейной теории и ее отражения в практике[5], то есть историю музееведения.

В данной книге с учетом традиций отечественного музееведения и зарубежного опыта история музейного дела рассматривается как научная и учебная дисциплина, которая изучает вопросы возникновения и развития музейной концепции (или идеи) и ее воплощения в предмузейных собраниях и музеях, музейной сети, организации музейного дела, музейного законодательства, музееведения, музейной практики, музейной архитектуры на различных исторических этапах.

Среди социокультурных институтов сегодняшнего общества, которое живет в условиях эволюционной динамики знаний как основного фактора развития современной цивилизации, музеи занимают одно из наиболее фундаментальных мест. Они сохраняют, фиксируют и представляют в

своеобразной форме предметное и природное окружение человека, являясь важным для него каналом ретроспективной информации.

Социальная эволюция, вызывает, с одной стороны, рост жизненного уровня и расширение пространства свободы человека, с другой – естественную при этом утрату ясности его самопонимания. В этих условиях общество с целью компенсации цивилизационной динамики, социальной стабильности и исторического обоснования современности обращается к культивированию предметов и памятников прошлого как материализированных предметных сред, реализующих ценности уходящей культуры[6]. Этим люди стремятся сохранить свою идентичность, генетически прослеживая связь истоков с современностью.

Музей, как социокультурный институт, развивающийся современным обществом для предотвращения утраты реликтов цивилизации и природы, накопленных в связи с их культурной значимостью, производит с этими предметами процедуры тезаврирования, сходные с теми, которые библиотеки проделывают с печатными изданиями, а архивы с историческими источниками, подлежащими хранению в них. Музеефикация культуры восполняет сокращение настоящего и компенсирует утрату чувства знакомого в культуре, обусловленную темпом изменений[7].

Общество не способно спасти эти предметы одним только их коллекционированием. Музей представляет ценности, исчезающие в обществе, и может привлечь внимание к тем постоянным общечеловеческим ценностям, которым угрожает современный прогресс. Он выделяет среди других эти ценности, подчеркивая их значение как наследия для поддержания непрерывности и преемственности культуры[8].

Современное музееведение перед лицом новых усложняющихся задач в силу внутренних потребностей по логике развития вынуждено повышать внимание к разработке теоретических и методологических проблем, а в их числе и к осмыслению феномена истории музейного дела. На наш взгляд, использовать повышение интереса общества к предметно реализованным в музеях ценностям возможно только с учетом и полезного многовекового опыта музееведческой работы, и не оправдавших себя ее подходов и приемов. Это допустимо лишь при наличии реконструктивно-аналитического обзора развития музейного дела в мире (включая предмузейные формы коллекционирования с момента их зарождения) и этапов формирования источниковедения и историографии истории музейного дела.

История музейного дела является развивающейся областью знания. Она представляет собой оптимальную модель для изучения тенденций развития современного музееведения со всеми его противоречивыми явлениями, с такими неоднозначными слагаемыми, как нарастающая специализация музеев, «технизация» их деятельности, сопровождающаяся

ослаблением непосредственного контакта музееведа с посетителем, утрата традиций и т. д.

Отсюда актуальность монографии по истории музейного дела в мире, ее источниковедению и историографии определяется:

– методологической значимостью вопроса, поскольку в жизни каждой науки важным и характерным феноменом является осознание ее истории;

– потребностью определения дальнейших путей развития музееведения и преподавания истории музейного дела как научной и учебной дисциплины, имеющей немалое значение для теории и практики музееведения и для подготовки образованных специалистов, владеющих знаниями о прошлом музейного дела на современном уровне и информационно обеспеченным в этом направлении;

– необходимостью конституирования источниковедения и историографии всеобщей истории музейного дела.

Объект и предмет истории музейного дела

У всякой научной и учебной дисциплины есть определенный объект и предмет исследования. Объект истории музейного дела – совокупность элементов музейного дела, начиная с собирательства предметов музейного значения, в их временном и пространственном развитии, их возникновение и функционирование в качестве историко-культурного и историко-социального явления.

Различные научные дисциплины могут изучать один и тот же объект, но иметь различные подходы к объекту, то есть различный предмет изучения. Можно определить предмет истории музейного дела как круг объективных закономерностей, относящихся к причинам возникновения общественной потребности в сохранении определенных материальных объектов реального мира, как элементов исторической памяти, документальных средств социальной памяти, эстетических ценностей, явлений окружающей природы. В состав предмета истории музейного дела входят также закономерности происхождения и исторического опыта форм общественных институтов, возникающих для удовлетворения названной выше потребности, их функционирования в различных исторических условиях, формирования музейной сети, организации музейного дела, истории законодательства, относящихся к деятельности предмузейных собраний, музеев, охране памятников прошлого, истории музейной архитектуры.

Отдельные элементы музейного дела в их историческом развитии могут изучаться представителями различных дисциплин под определенным углом зрения каждый. История музейного дела изучает прошлое той об-

ласти культуры, которая объединяет музейное строительство и законодательство, относящееся к музеям и охране памятников, управление музеями, музееведение (то есть дисциплину, изучающую закономерности развития и функционирования музеев, формирование музейных собраний, способы их хранения, изучения и представления), а также историю музейной практики (то есть научно-фондовой, научно-экспозиционной и научно-репрезентационной работы).

Предмет истории культуры, составной частью которой является история музейного дела, гораздо более широк, чем предмет истории музейного дела. Он охватывает большой круг культурных явлений, процессов, ценностей.

Предмет истории музейного дела соприкасается и с предметом истории тех отраслей знания и практики, из сферы которых в музейную практику включаются предметы музейного значения, – истории искусства, естествознания, фундаментальных, технических, гуманитарных научных дисциплин. Но и предмет истории каждой из этих дисциплин отличается от предмета истории музейного дела, так как подобные дисциплины развивались не только в музеях[9], но и в других учреждениях.

Проблематика и методы изучения истории музейного дела

Отдельные проблемы истории музейного дела (то есть нерешенные и подлежащие решению вопросы) и проблематика этой научной дисциплины (круг вопросов, которые предстоит решать) зависят от ряда внешних условий – текущих культурных, экономических, общественно-политических – а также от уровня развития знаний в области истории собирательства и музейного дела в данный период в данной стране.

Признаком научной дисциплины становится метод, то есть способ познания, система приемов, используемых в процессе исследования различных сторон изучаемых явлений. Среди основных методов изучения истории музейного дела, применявшихся при составлении монографии, следует назвать редукционный метод – сведение сложного к более простому, обозримому, понимаемому, более доступному для анализа или решения, обоснованный Ю.М. Бохеньским[10], а также традиционные для исторических наук методы – историко-генетический, историко-сравнительный, историко-ретроспективный, историко-типологический, историко-системный[11], историко-культурный и другие.

Историко-генетический метод сочетает показ изменений и движение явлений с фиксированием пределов качественной устойчивости изучаемой реальности. Он направлен на анализ развития и должен органически включать характеристику общего и особенного. Этот метод тяготеет к

описательности и фактографизму, к эмпиризму. При всей своей давности и широте применения этот метод не имеет разработанной и четкой логики и понятийного аппарата. Его методика расплывчата и неопределенна. Это затрудняет сопоставление и сведение вместе результатов отдельных исследований. Поэтому его сочетают с другими общеисторическими методами.

Историко-сравнительный метод раскрывает сходство черт в различных явлениях. Сравнение – важный и самый широко распространенный метод научного познания. Объективной основой для сравнений служит то, что историческое развитие общества представляет собой повторяющийся и внутренне обусловленный характер. Многие его явления сходны внутренней сутью. Они отличаются лишь пространственной и временной вариацией форм. Сходные формы могут выражать различное содержание. В процессе сравнения открывается возможность для объяснения рассматриваемых фактов и для раскрытия сущности изучаемых явлений. В основе данного метода лежит аналогия – общенаучный метод познания, когда по одним признакам сравниваемых объектов делается заключение о сходстве других признаков.

Историко-ретроспективный метод отличается своей выраженной направленностью от настоящего к прошлому, от следствия к причине. В своем содержании он выступает прежде всего как прием реконструкции, позволяющий систематизировать, корректировать знание об общем характере развития явлений. Это позволяет рассмотреть различные стадии явлений и глубже вникнуть в сущность изучаемых процессов и явлений. Развитое явление определенного времени (в нашем случае современный музей) не выполняет в данном случае роли эталона. Его выделение служит лишь масштабом для детального изучения явлений прошлого. Поэтому при применении ретроспективного метода движение от зрелого предмета к предшествующему должно сочетаться с движением от менее зрелого к более зрелому. Иначе ретроспективный метод таит в себе опасность модернизации истории. Этот метод направлен на получение обобщающих знаний о явлениях прошлого.

Историко-типологический метод или, проще говоря, типологизация как метод научного познания имеет целью упорядочение совокупности объектов или явлений на качественно определенные группы на основе присущих этим явлениям или объектам общих существенных признаков. Типологизация может носить характер систематизации, то есть отдельных групп явлений и объектов по внешним не сущностным, но общим для них признакам. Она может иметь характер классификации, при которой за основу деления принимается внутренний, сущностный характер деления.

Применение историко-типологического метода приносит наибольший эффект при исследовании однородных явлений. Он может приме-

няться и при исследовании разнородных явлений. И в том, и в другом случае важно, чтобы изучаемые явления были соизмеримы по наиболее характерным признакам.

Историко-системный метод рассматривает функционирование и развитие исторических систем различного уровня в виде индивидуальных событий, фактов и ситуаций и исторических процессов не только как причинно обусловленных и имеющих причинно-следственную связь, но и как функционально связанных.

Историко-культурный метод ставит в центр внимания социально-психологическое исследование личности отдельного человека с его стремлениями, верованиями, убеждениями, деятельностью. При этом изучается деятельность, стремления, убеждения не только выдающихся лиц, но и рядовых людей, преследующих определенные цели, и их общественное поведение, отношение к окружающему миру (в нашем случае деятельность и стремления людей, собиравших коллекции, устраивавших музеи и организовавших музейную деятельность)[12].

Помимо вышеизложенного толкования специальных методов существуют и иные их классификации. Одна из них рассматривает функции методов под углом специфики исторического времени. В этой классификации выделяются метод периодизации, синхронный метод, при котором явления в различных местностях рассматриваются одновременно, диахронный метод, при котором явления одного порядка рассматриваются в разные времена, и некоторые другие.

Перечисленные методы находят применение в ходе анализа исторических проблем, а также фактов, из которых складывается современная жизнь. С их помощью формируется критическое отношение к источникам, приписывание фактам определенного значения, дается их оценка, а сами факты обобщаются. Эти методы помогают сформулировать музейные концепции отдельных коллекций и музеев, то есть системы взглядов на конкретное историко-музейное явление.

Историко-культурный метод

Особое место в изучении музейного дела занимает историко-культурный метод. С его помощью легче объяснить складывание той или иной музейной концепции, поскольку коллекции и музеи нередко отражают индивидуальные взгляды на собирательство отдельных людей, вовлеченных в исторический процесс. Не случайно французский историк Марк Блок писал о том, что «за зримыми очертаниями пейзажа, орудий или машин, за самыми, казалось бы, сухими документами и институтами, совершенно отчужденными от тех, кто их учредил, историк хочет увидеть людей»[13]. Тем более это относится к истории такой живой отрасли

практики культуры, как история музейного дела и, в том числе, собирательства, строящегося усилиями конкретных людей, имена которых сохраняются в исторической памяти.

Далее М. Блок отметил, что «кто этого не усвоил, тот, самое большее, может стать чернорабочим эрудиции. Настоящий же историк похож на сказочного людоеда. Где пахнет человечиной, там он знает, его ожидает добыча»[14].

За последние годы к биографике – виду историографии, посвященному изучению биографий конкретных людей – все чаще обращаются представители и других гуманитарных наук: социологии, психологии, культурной антропологии и других. Она переживает своеобразное возрождение. Это не меняет основного значения биографии как предмета изучения историка. Ее следует рассматривать как историческое явление. Биография – это результат познавательного действия, в первую очередь, исторического, а не психологического, социологического или культурно-антропологического характера. Исследователь ее обязательно пользуется источниковедческими методами, основанными на сборе, отборе, истолковании и критике исторических источников, которые являются свидетельством о познаваемой действительности, а также историографическими методами. Он имеет дело с произведениями, созданными другими людьми. А эти произведения относятся к тому виду действительности, с которыми биограф не контактирует. Биографические исследования основываются на материале, который в свою очередь является интерпретацией исследуемой действительности.

Изучение биографий коллекционеров и музееведов прошлого позволяет истолковывать тенденции собирательства и музейного дела, чтобы по возможности определить будущие направления этого развития и показать преломление истории коллекции и музея как социальных институтов через деятельность конкретных личностей.

Биографии коллекционеров и музееведов отражают следующие стороны развития музейного дела:

– культурологическую – сохранение культурных и исторических тенденций данной конкретной этнической, или региональной, или политической, или религиозной, или профессиональной, или любой другой групповой общности (например, античной, или христианской, или английской, или баварской и др.);

– психологическую – раскрытие психологической мотивации собирательства, создания музеев, охраны памятников прошлого, той части краеведческой работы, которая является практической отраслью музееведения;

– социологическую – освещение отношения личности к определенным социальным группам: этническим, региональным, вероисповедным, государственным, сословным, классовым, идейно объединенным и др.;

– прагматическую – сохранение материальных предметов, отражающих и материальную, и духовную культуру для образовательной (школьной и внешкольной), познавательной, исследовательской практики;

– эстетическую – с элементами индивидуального и группового восприятия предметов коллекций и музейных предметов, их применения в массовых динамических действиях;

– экономическую – вложение капитала в собирание или приобретение предметов с экономической целью;

– сакральную – в пределах коммуникации с высшим духовным началом – Богом, идеей и т. д.;

– исследовательскую (познавательную).

При этом, насколько возможно, устанавливаются следующие сведения:

– фамилии и имена собирателей, музейных работников, музееведов, их генеалогические связи и семейный круг, чтобы проследить генетическое происхождение и передачу собраний и их частей – от одного владельца к другому и в музей;

– даты жизни, место рождения, проживания, место и характер образования, службы, профессиональных и непрофессиональных интересов, образование, специальность изучаемого персонажа;

– имущественный уровень собирателя, музейного работника, музееведа (правитель, владелец имений, компании, предприятия, банка, движимого имущества, лицо свободной профессии, ученый-теоретик, практик и т. д.);

– чем данная личность интересна и что ею сделано для развития собирательства и музейного дела (собиратель, меценат, теоретик или практик музейного дела, архитектор, автор письменных или практических предложений, изобретений, усовершенствований и др.);

– работа данной личности – пионерская или подражательная, плановая или эмпирическая;

– характер (профиль) коллекции и музея: комплексный (в том числе краеведческий), художественный (изобразительный, прикладной, традиционного или нетрадиционного искусства), исторический (общеисторический, военно-исторический, церковно-археологический, археологический, этнографический, историко-революционный, литературный, по истории гуманитарной отрасли науки или духовной культуры, по истории отдельного этноса, вероисповедания, партии, общественного движения, региона), научно-технический и экономический (торгово-промышленный, промышленный, сельскохозяйственный, по истории отдельной отрасли фундаментальной науки или техники, промышленности, сельского хозяйства и т. д.); естественнонаучный (минералогический, геологический, ботанический, зоологический, палеонтологический, патологоанатомический, медицинский, антропологический, парки – зоологи-

ческий, ботанический, дендропарк, аквариум, террариум, серпентарий, дельфинарий и т. п.); архитектурно-мемориальный (в том числе усадьба, дворец, храм, монастырь, крепость, замок), мемориальный (посвященный памяти государственного, политического, общественного, церковного, военного, революционного деятеля, мыслителя, ученого, литератора, художника, композитора, просветителя и др.).

Выясняется место сбора предметов для коллекции или музея (согласно классам предметов), как оформлялась коллекция или музей (согласно монологу – показу себе и избранным редким посетителям), диалогу (более широкому представлению) или для массовой презентации (демонстрации, шествиям, празднествам, открытому богослужению и т. д.).

Устанавливаются цели создания собрания или музея – тщеславие, «хватательный» рефлекс, общественный, научный, эстетический, экономический, сакральный интерес, корысть, поиск того, чем другие люди не заинтересовались и т. д.

Конечно, историко-культурный, в том числе историко-музейный процесс нельзя сводить только к характеристике отдельных личностей, участвовавших в нем. Но неверно и недооценивать их роль в истории. По словам Г.В. Плеханова, выдающиеся личности придают историческим событиям «индивидуальную физиономию». В отношении же истории коллекционерства и музейного дела это замечание можно распространить не только на выдающиеся личности, но и на всех других персонажей этой области истории.

Периодизация истории музейного дела

Осмыслению процесса истории музейного дела, облегчению выявления внутренних закономерностей и возможности научного обобщения помогает его периодизация. Периодизацией принято называть разграничение, расчленение исторического времени согласно качественному развитию процессов, которые в нем совершались. Это сущностное распределение историко-музейного процесса данного этноса, страны, региона, континента, человечества.

Чтобы выработать периодизацию изучаемого в исследовании любого раздела исторической науки, в том числе и истории музейного дела, первоначально следует решить, что необходимо положить в ее основу, то есть надо установить приемлемый критерий деления исторического процесса на отдельные этапы.

В отечественной историографической традиции XX века преобладал формационный подход периодизации. Для него главными критериями и пружинами развития общества являются материальное производство, экономические отношения и классовая борьба. Отрицать влияние на ис-

торический процесс со стороны материального производства и экономических отношений было бы неверным. Однако при этом нельзя недооценивать значение духовных факторов для развития человечества.

В современной исторической науке при построении схем периодизации часто обращаются к комплексному историко-культурному или цивилизационному подходу. При таком подходе полнее охватываются в совокупности оказывающие влияние на деятельность людей природные, экономические, политические, нравственные, духовные факторы.

Советские историки музейного дела и их коллеги из Германской Демократической Республики, например, К. Шрайнер (1983, 1986)[15], придерживались в своих исследованиях формационной периодизации, выделяя периоды первобытно-общинный, рабовладельческий, феодальный, капиталистический и социалистический.

А. Виттлин (1970) делила историю музейного дела на периоды: подготовки публичных музеев, ранних публичных музеев, попыток реформы музеев (с 1851 по 1914 год), развития музеев между первой и второй мировыми войнами и развития музеев после второй мировой войны[16].

Ю. де Варен-Боан (1980) разделил развитие музейного дела в соответствии с общеисторической периодизацией истории зарубежных стран. Эти периоды истории средневековых музеев, музеев от периода Возрождения по 1700 год, музеев XVIII века, музеев в 1790 – 1850 годы, музеев в 1850 – 1950 годы и музеев 1950 – 1970-х годов[17].

В работе «Музеи мира. Введение в музейное дело» (1982) З. Жигульский Младший определяет следующие периоды в истории музеев: древность Европы и Ближнего Востока, европейское средневековье, Ренессанс, маньеризм и барокко в Европе, протомузейные явления в некоторых странах Азии и доколумбовой Америки, затем XVIII век, XIX век и первая половина XX века[18].

Дж. Льюис (1984) предложил своеобразную периодизацию, в основе которой лежит процесс перехода от коллекционирования к собственно музеям: классическое коллекционирование, раннее коллекционирование в странах Азии, коллекционирование в средневековой Европе, коллекционирование периодов Возрождения и Просвещения, период ранних публичных музеев (с XVI века), в Европе и за ее пределами, период развития музеев в XX веке[19].

Несколько позже (1993) Дж. Льюис, сохраняя тот же принцип периодизации истории, прибегнул к несколько иной последовательности и формулировкам: период предшествующих музеям явлений, включающих в себя классическое коллекционирование, коллекции Возрождения, королевские коллекции, специализированные личные коллекции и коллекции научных обществ, период возникновения музеев, который включает в себя этапы публичных коллекций (с начала XVI века), первых публичных музеев (с конца XVII века), период музеев во время национальной иден-

тификации (первая половина XIX века), середину XIX века, первый музейный бум второй половины XIX века, этап переоценки роли музеев в жизни общества (первая половина XX века) и этап нового развития и новой роли музеев после второй мировой войны[20].

Как мы видим, были предложены различные принципы периодизации истории музейного дела, имеющие самое различное обоснование. Общего подхода к периодизации истории музейного дела нет.

Нам представляется более правомерным при периодизации истории музейного дела исходить как из специфики самого его развития, так и с учетом изменений в социальной и культурной жизни общества. В данном случае определяются следующие периоды, которые соответствуют развитию музейного дела в совокупности стран и материков в целом:

1) Предмузейное собирательство (архаическое или первобытное общество, древний мир, средневековье),

2) Становление музея как социокультурного феномена (XV век – 80-е годы XVIII века),

3) Выделение музейного дела в самостоятельную отрасль культуры и массовое появление публичных музеев как результат реализации программных требований представителей либеральных и радикальных слоев общества развитых и развивающихся стран (90-е годы XVIII века – 10-е годы XX века),

4) Дальнейшее развитие музейного дела и оформление музееведения как научной дисциплины (с 20-х годов XX века по наши дни).

Внутри каждого периода можно выделить отдельные этапы развития музейного дела.

В предлагаемой вниманию читателя монографии рассматриваются первый и второй периоды истории музейного дела.

Глава II.

Источниковедение и историография истории музейного дела

Источниковедением истории музейного дела является тот раздел исторического источниковедения (и одновременно раздел истории музейного дела), который изучает источники истории музейного дела и способы их исследования.

В изучении источниковедения мы исходили из нашего опыта исследования теории и методики исторического источниковедения, обобщенного нами в пособии «теория и история источниковедения» (Минск: БГУ: 2000. – 221 с., в соавторстве с С.Н. Ходиным и С.Б. Кауном).

От источников истории музейного дела отличаются исследования истории музейного дела, которые в отличие от источников намеренно создаются на основе изучения источников со специальной целью и носят характер обобщения информации, полученной в ходе изучения этих источников.

Своим *объектом* источниковедение истории музейного дела имеет совокупность источников истории музейного дела, а своим *предметом* основные закономерности возникновения этих источников и функционирования их в качестве носителей социально-исторической информации.

В задачи источниковедения истории музейного дела входят поиск, отбор, группировка источников и извлечение из них информации о процессе развития музейного дела.

Источниковедение истории музейного дела близко к другим научным дисциплинам – библиографии и информатике, а также к другим разделам источниковедения: к источниковедению истории культуры, истории искусства, истории науки, истории тех конкретных дисциплин, которые призваны освещать музеи различных профилей (гуманитарных, естественнонаучных, технических), к историографии истории музейного дела. Однако, и предмет, и объект, и задачи у этих дисциплин и их разделов иные, чем у источниковедения истории музейного дела, несмотря на их частичное совпадение.

Источники истории музейного дела обладают определенной спецификой, одновременно являясь составной частью свода исторических ис-

точников, и поэтому к ним применимы методы и приемы работы с источниками, выработанными в ходе развития методики исторического источниковедения: выявление источника, установление подлинности текста, прочтение и восстановление текста, выявление научной ценности – достоверности, полноты и представительности текста источника, оценка источника и синтез информации, полученной из различных источников[1].

Группировка источников истории музейного дела

Количество источников истории истории музейного дела велико. Их обилие и разнородность побуждают исследователей делить их и объединять в такие общие группы, которые обладают сходными признаками и анализируются близкими способами и приемами.

Организация и упорядочение исходного материала для историка музейного дела требуют расположения привлекаемых источников в определенном порядке. Такое распределение по различным группам называется группировкой. Обычно исследователи применяют группировку источников по их внешним признакам, технически удобным в практической работе, или систематизационную группировку (систематизацию). В качестве примера систематизации можно привести группировку опубликованных письменных источников истории музееведения XX века, предложенную в 1983 году библиотекой Документационного центра ЮНЕСКО-ИКОМ в Париже. Это:

– продолжающиеся издания, в том числе: периодические (газеты, журналы, бюллетени) и непериодические (сборники трудов, регулярно издаваемые отчеты музеев),

– отчеты и материалы комиссий,

– каталоги,

– библиографические обзоры[2].

Более высокой ступенью группировки источников истории музейного дела является классификация, отражающая не отдельные технические отличия источников, что и является систематизацией, а закономерные свойства источников. Классификация распределяет группы источников по их внутренним сущностным признакам и предлагает следующие их типы: письменные, вещественные, изобразительные и фонические[3].

Из перечисленных типов источников выделяются письменные, так как они содержат информацию, составленную на естественном языке и не требующую сложных специальных исследовательских методов и технических средств для передачи содержащейся в них информации, повторного использования и расшифровки.

При изучении истории музейного дела используются все типы источников, а также подчиненные им группы – роды и виды. Согласно классификации Л.Н. Пушкарева (1975) существуют два рода письменных источников – делопроизводственные и повествовательные. среди делопроизводственных источников различают источники статистические, актовые, канцелярские, а в составе повествовательных источников – личные, художественные, историко-описательные, научные[4].

В зависимости от поставленных историком музейного дела задач в большей степени привлекаются те или иные типы, роды и виды источников, которые традиционно используются в ходе общеисторических исследований. Вместе с тем, существуют определенные качественные различия при применении отдельных разновидностей источников в общеисторических исследованиях и в исследованиях по истории музейного дела. Конкретные условия работы историка музейного дела чаще всего требуют от него большее внимание к письменным источникам по изложенным выше причинам.

Источниковой основой нашего исследования послужили следующие группы письменных источников:

а) делопроизводственные, а среди них:

– статистические сведения о деятельности музеев, их структуре, составе фондов, штатах, бюджете и т. д.,

– актовые источники: нормативные акты, регламентирующие характер работы музеев: их взаимоотношения с властями, дарителями, общественностью, посетителями[5], завещания[6] и т. д.,

– канцелярские источники, которые характеризуют конкретные формы работы коллекционеров и музеев, такие как описи имущества, в том числе инвентарные описания коллекций[7], формуляры, анкеты, листки учета и опроса посетителей, паспорта музейных предметов, протоколы и стенограммы заседаний, деловая переписка и т. д.,

б) повествовательные источники или источники личного происхождения, в том числе:

– автобиографические источники, а среди них – письма личного происхождения[8], дневники[9], воспоминания[10],

– художественные источники – сочинения современников событий, в которых характеризуются конкретные формы работы коллекционеров и музеев, отражаются взгляды отдельных групп общества и их представителей на место коллекций, музеев, коллекционеров, музейных работников в жизни общества, преломленные в воображении их авторов[11],

– научные источники – исследования современников описываемых событий, отражающие вопросы коллекционирования и музейного дела[12], в том числе монографии[13], руководства, пособия, диссертации, периодические издания[14], непериодические продолжающиеся издания[15], катало-

ги[16], современные описания музеев, путеводители, исследовательские и популярные издания музеев и т. д.

Кроме письменных источников при изучении истории музейного дела используются и изобразительные источники, в том числе:

– картографические, а среди них планы музеев, планы и карты местности с указанием местонахождения музеев,

– плоскостные художественные и фотографические изобразительные источники с отображением внешнего облика и интерьеров музеев и помещений для размещения коллекций[17],

– объемные изобразительные источники, отображающие внешний вид музеев (макеты) и др.

Специфические (профильные) виды источников истории музейного дела

Исторические и, в том числе историко-музейные источники, возникают в определенных социальных и культурных условиях для выполнения определенных практических целей. Они эволюционируют в зависимости от развития этих условий для удовлетворения конкретных человеческих потребностей. Это можно проследить на примере такого исторически сложившегося комплекса источников с характерными сходными признаками своей внутренней формы и структуры, иначе говоря, такого вида источника, как *каталоги* музеев, выставок, коллекций. Этот вид источников содержит весьма богатую информацию о коллекционной, выставочной, музейной деятельности.

Каталогом в музееведении является описательный систематический перечень временно или постоянно собранных материальных предметов, изъятых из практической деятельности, а также подобных предметов, рассчитанных на их приобретение для коллекции или музея во время распродажи на аукционе, в частной галерее или антикварном магазине[18].

Каталогам предшествовали инвентарные описания предметов, не употребляемых по непосредственному назначению, но сохраняемых в определенном закрытом помещении ввиду их особого характера. Наиболее ранними известными инвентарными описаниями подобных собраний были перечни храмовых собраний и культовых предметов, которые составлялись в Древней Греции. До нашего времени дошли фрагменты мраморных табличек V – II веков до н. э. с такими списками предметов. Одно из подобных описаний было обнаружено при раскопках гимнасия (школы для знатных юношей) на афинской Агоре (площади для народных собраний) (II век до н. э.)[19].

Такого рода списки составлялись и позже. Сохранилось инвентарное описание VII века н. э. ритуальных сосудов хранилища церкви

св. Стефана в Оксерре (Франция)[20]. В описании конца XII века сокровищницы Винчестерского кафедрального собора (Англия) упоминаются золотые кресты, украшенные драгоценными камнями, серебряные канделябры, золотые чаши со вставками из эмали[21].

Подавляющее большинство сохранившихся ранних инвентарных описаний частных коллекций составлялось наскоро для оформления законного наследования непосредственно после смерти их владельцев. Исключением из этого является составленная в период перехода от средневековья к новому времени серия инвентарных описаний коллекций французского герцога Жана Беррийского. Эти описания составлены хранителем сокровищницы герцога Робинэ д'Этампом в 1401 – 1416 годах[22]. Р. д'Этамп подробно описал среди других предметов иллюминированные рукописи с изложением сюжетов рисунков, пометок, переплетов, текстов, происхождения и бытования рукописей.

С формированием массового коллекционерства в период Возрождения в Европе такие описания становятся более подробными. Делалось это с целью популяризации коллекций и привлечения к ним внимания знатоков и любителей. Они постепенно приобретали такие черты, как определенная последовательность и полнота описания, более систематизированное расположение характеристик предметов.

Постепенно в описания коллекций помещались иллюстрации, что делало доступным обозрение включенных в них предметов. Так описания превращались в каталоги. Обозрение коллекции портретов знаменитых людей Джовианского музея в Комо (Италия) вышло в виде двух изданий сборника гравированных Т. Штиммером портретов в Базеле (1575, 1577). Оно было перепечатано в книге Н. Рейснера, изданной в том же городе (1589)[23].

Инвентарное описание 1596 года коллекции наместника Тироля (Австрия) эрцгерцога Фердинанда Габсбурга включало в себя описание семи тысяч гравюр и множества других предметов[24].

Описание кабинета антиквара из Арля (Франция) Антуана Агара (Париж, 1611) включало в себя перечисление находившихся там скульптур, гемм, монет, медалей. Врач из Галле (Германия) Лоренц Хофман опубликовал в 1625 году каталог своего кабинета, в котором были описаны раковины и другие диковины, а также картины, среди которых находились полотна Л. Кранаха Старшего, Микеланджело, А. Дюрера.

Рукописное описание коллекции венецианского собирателя Андреа Вендрамина (1627) содержит 155 рисунков тушью[25].

Известность среди других каталогов получило издание в Антверпене на латинском языке иллюстрированного каталога коллекций картин венецианских художников, входивших в состав богатого собрания наместника Испанских Нидерландов эрцгерцога Леопольда Вильгельма Габсбурга (1660). Он содержал репродукции 243-х картин[26]. Коллекция по-

мещалась в брюссельском замке Кудбур. Предметы коллекции были представлены в трех длинных коридорах и трех больших квадратных залах.

Во вступлении к каталогу сообщалось о содержании всей коллекции эрцгерцога. На последней таблице издания была изображена одна из галерей, в которой находились статуи, бюсты и художественные полотна. Каталог пользовался популярностью. Он переиздавался, переводился на фламандский и французский языки (на французском языке вышло два издания – в 1660 и 1755 годах).

Инициатором этого издания был хранитель коллекции художник Давид Тенирс Младший. Первоначально он создал уменьшенные в размерах копии лучших картин коллекции, которые послужили образцами для группы из одиннадцати граверов для создания гравюр.

Д. Тенирс Младший снабдил гравюры сопроводительными текстами с указанием автора оригинала картины и ее размеров. Это развивало его идею, согласно которой картины коллекции на своих рамах должны были иметь надпись с именем автора[27].

Постепенно стали появляться новые виды каталогов – каталоги временных выставок и каталоги аукционов и распродаж. Каталоги выставок стали издаваться с начала устройства выставок художников – членов Королевской Академии искусства в Лондоне, а с 1786 года раз в два года такие же выставки устраивались в Королевской Академии искусства в Берлине.

Такие выставки сопровождались выпуском списков авторов представленных на них произведений искусства с названиями работ. Постепенно такие тексты становились все более информативными.

В 30-е годы XVIII века каталоги парижского Салона включали указания на количество выставляемых работ и размеры больших картин. С 50-х годов того же века названия картин и скульптур снабжались сведениями об их авторах и владельцах. Указывались также фамилии изображенных на портретах лиц[28].

Еще раньше получили распространение каталоги аукционов и распродаж произведений искусства, которые пополняли коллекции частных лиц. Постепенно эти каталоги приобретали более упорядоченный, чем поначалу, характер. Это вызывалось необходимостью торговцев произведениями искусства-знатоков демонстрировать свои возможности квалифицированной атрибуции предлагаемых к продаже произведений искусства и умение анализировать стиль и содержание этих предметов. С середины XVIII века в начале описания предмета до названия картины или скульптуры стало помещаться имя автора, а описания предметов приобретали большую подробность и рациональность[29].

В 1751 году П.Ж. Мариэтт впервые в практике издания аукционных каталогов стал распределять картины согласно принадлежности их авто-

ров к числу представителей одной из четырех национальных школ[30]. В каталоге Пьера Реми на аукционе распродажи коллекции герцога де Талляра (1756) неатрибутированные произведения были отнесены в конец разделов, посвященных национальным школам, к которым они предположительно должны были принадлежать. Описанию анонимных произведений и копий был посвящен специальный раздел в конце каталога, в то время, как раньше они размещались по всему каталогу.

Количество каталогов коллекций постоянно увеличивалось. Эти издания отличались от предыдущих полнотой описания коллекционных предметов. Британские каталоги в этом отношении заметно уступали каталогам, составлявшимся в странах европейского континента. Для этого достаточно сравнить вышедшие примерно в одно и то же время каталог коллекции британского министра Роберта Уолпола, автором которого был его сын писатель Хорэс Уолпол (Лондон, 1747) с каталогом картин короля Франции Людовика XV, составленный Бернаром Леписье (Париж, 1754)[31].

Каталог Х. Уолпола дает краткую информацию о предметах коллекции. Он представляет собой последовательный перечень их размещения в одном за другим залах загородного поместья Р. Уолпола Хофтон Холл. Описание Б. Леписье более детализировано. Картины в нем охарактеризованы подробно. В отдельных случаях произведен анализ их содержания и стиля, не говоря уже об упоминании в нем имен авторов, тогда как в каталоге британской коллекции даже не указаны имена авторов представленных там художественных полотен и скульптур.

Во второй половине XVIII века в Европе происходит преобразование ряда коллекций правителей государств в публичные музеи. Увеличивается общее количество коллекций и частных лиц, доступных более широким, чем ранее, кругам посетителей.

Содержание коллекций получало более широкое освещение в количественно увеличившихся каталогах, рассчитанных на знатоков и любителей. Изменения в размещении картин и скульптур в художественных галереях получали отражение в каталогах[31a]. Директор (с 1755 года) художественной галереи пфальцского курфюрста Карла Теодора из династии Виттельсбахов в немецком городе Дюссельдорфе Вильгельм Ламберт Краге отказался от привычного размещения картин по их размерам и сюжетам в пользу расположения по национальным школам, а внутри разделов – по авторам произведений[32]. Архитектор Н. де Пигаж издал в 1778 году каталог переоборудованной В.Л. Краге галереи[33], снабдив его иллюстрациями, которые исполнил швейцарский художник Христиан Мехель[34].

Вскоре после этого Х. Мехель был приглашен императором «Священной Римской империи» Иосифом II Габсбургом в Вену для реставра-

ции картин, упорядочения их размещения и каталогизации коллекции Габсбургов во дворце Бельведер, которая была открыта для публики.

Х. Мехель издал на немецком и французском языках каталог музея в Бельведере[35], отразив в нем некоторые идеи В.Л. Краге об организации расположения выставляемых музейных предметов по национальным школам и авторам. Художник добавил определенные дидактические нововведения. Среди них были нумерация предметов с их маркировкой, выполненной на рамах картин, и выделение наиболее ценных картин в расчете на обозрение экспозиции посетителми, располагавшими для этого ограниченным временем. В конце каталога был помещен список имен художников с датами их жизни и с воспроизведением расшифровки зашифрованных подписей авторов художественных произведений.

Подобное постепенное совершенствование каталогов получило дальнейшее развитие в XIX – XX веках, но основы их научного описания, несомненно, были заложены в XVII веке[36].

Некоторые образцовые каталоги коллекций публичных музеев XIX – начала XX веков были изданы во Франции в результате выработки высокого уровня стандартов работы во французских провинциальных музеях, установленных центральной правительственной Администрацией изящных искусств. Примером такого уровня может служить каталог карманного формата Реймсского музея (1881). Несмотря на то, что это издание не иллюстрировано, оно содержит полноценную информацию обо всех перечисленных в нем экспонатах музея. Сюда входила датировка отдельных произведений, серьезно изученное их происхождение и бытование, сведения о находящихся в других музеях произведений искусства, имеющих какое-нибудь отношение к описываемому предмету, упоминания об описываемом предмете в других каталогах и монографиях.

В XX веке большинство ведущих музеев издали свои каталоги по крайней мере части своих коллекций. Относительно дешевая издательская техника и техника фотомеханического воспроизведения иллюстраций сделала возможным представить каждый предмет по меньшей мере в виде черно-белого воспроизведения. В более роскошных, чем обычные, каталогах помещаются цветные репродукции музейных предметов.

К середине XX века было четко осознано, что каталог коллекций публичного музея может быть мощным средством самовыражения и популяризации музея, что может служить пополнению его фондов и расширению диапазона известности учреждения среди общества.

Среди каталогов коллекций публичных музеев уровнем эрудиции, полнотой информации и хорошим качеством иллюстраций отличаются каталоги рисунков в Лувре Ф. Люгта[37] и других, каталоги Национальной галереи в Лондоне (с 1945 года), каталог коллекции скульптур Ватиканских музеев в Риме (начаты в 1903 году В. Амелунгом[38] и завершены его преемниками по работе в 1950-е годы).

К числу более современных каталогов, выполненных на высоком уровне, относятся каталоги рисунков итальянских художников в Британском музее (Лондон) (1950 – 1962 годы)[39], каталог рисунков старых мастеров в Крайстчерч колледже (Оксфордский университет), составленный Дж. Байемом Шоу (1976)[40], серия каталогов Национальной художественной галереи (Вашингтон, США), начатая изданием «Ранняя нидерландская живопись» Дж.О. Хэнда и М. Вулф (1986)[41].

На русском языке в различное время были изданы каталоги[42] и альбомы[43] выставок из собраний ряда зарубежных музеев.

Некоторые музеи не позднее 1960-х годов стали применять компьютерную технику для документации и менеджмента своих фондов. К середине 1980-х годов фондовые информационные системы были усовершенствованы до такой степени, что они могли дать сведения о музейном предмете, включая его изображение на видеодиске или мониторе, соединенном с компьютером. В конце 1980-х – в 1990-е годы Музей д'Орсэ (Париж) и Национальная галерея (Лондон) были оборудованы компьютерными устройствами, на которых любой посетитель мог получить информацию из каталога и изображение музейного предмета. Во Франции согласно правительственной программе создается банк данных произведений искусства, хранящихся в музеях. Например, в 1988 году в Генеральный инвентарь художественных богатств Франции (Министерство культуры Франции) была включена вся коллекция произведений живописи Лувра в его банк данных «Джоконда». В США «Тезаурус искусства и архитектуры» создается под наблюдением Треста Дж.П. Гетти с целью записи и стандартизации терминологии произведений изобразительного искусства, чтобы создать общий каталог банка данных музеев страны.

Особым видом историко-музейных источников являются *путеводители*, представляющие собой собрание информации для посетителей коллекции или музея, путешественников, осматривающих их, памятные места, памятники истории и культуры[44].

Можно выделить два главных подвида путеводителя. Один из них – это описание путешествия, составленное в ретроспективном описательном стиле. Оно предназначено информировать читателя в занимательном виде о местностях и их населении на основе личных наблюдений и обогащать его экономическими фактами, статистическими сведениями, а также историческими и художественными наблюдениями.

Второй подвид включает в себя сочинения, написанные или для читателя, путешествующего ради собственного удовольствия, или для специализированного читателя, например, для паломников, дипломатов, ученых и т. д. Они включают в себя ту фактическую информацию, которая может понадобиться путешественнику. Часто бывает трудно отделить один подвид от другого, поскольку описательное сообщение о путешествии или даже официальное топографические или статистическое пособие

по данной стране или региону также может быть использовано для планирования предстоящего путешествия, выполняя таким образом функцию путеводителя.

Наиболее ранние путеводители создавались для греческих купцов из Малой Азии, плававших по Средиземному морю и проникавших внутрь огромной по размерам Персидской империи. Путеводители для ездивших посуху носили название «перипатов», а для мореплавателей – «периплов». Путеводители классического периода греческой истории (V – IV века до н. э.) получили общее название «периегезис»[45].

В числе первых создателей путеводителей были Гекатей (VI век до н. э.), Скилакс (VI век до н. э.), Паситель и Гай Лициний Муциан (I век н. э.), от сочинений которых до нас дошли только отрывки, которые упоминаются в сочинении Плиния Старшего «Естествознание» (I век н. э.). Сохранились фрагменты периплов Диодора (I век до н. э.) и Полемона (II до н. э.)[46].

Целиком до наших дней дошло сочинение уроженца Малой Азии Павсания «Описание Эллады» (середина II века до н. э.)[47]. Это прототип современного путеводителя не только потому, что в нем зафиксированы топографические подробности описания местностей европейской и одной из областей малоазиатской древней Греции, которые автор сам посетил, но также и потому, что Павсаний подробно описал отдельные (преимущественно храмовые) здания и отдельные памятники истории и культуры, произведения искусства.

Сочинение Павсания рассчитано на конкретный тип читателя – на паломника, что получило отражение в детальном описании храмов Афин, Дельф, Олимпии (последние два были общегреческими храмами).

«Описание Эллады» стало моделью для позднейших так называемых «итинерариев» (от латинского слова «iter» – путь) – путеводителей первоначально по Римской империи, а с IV века н. э. путеводителей к святым местам христианства – по Святой Земле (Палестине), Риму и другим местностям[48].

Распространение путеводителей по Римской империи было тесно связано с появлением относительно небольшой прослойки знатоков искусства и большего по численности слоя любителей искусства в римском обществе. Римляне проявляли большой интерес к прошлому Греции как к колыбели общей с ними цивилизации и стремились приобретать копии греческих скульптур. Путеводители римской эпохи перечисляли скульптуры, настенную живопись, здания, которые надлежало увидеть римскому путешественнику.

В этот же период появляется особый вид путеводителя, получившего название «экфрасис». Он включал в себя «музеографическое» описание отдельных произведений искусства в контексте иногда реальной, а иногда воображаемой поездки для обозрения памятников искусства, культу-

ры и истории. Типичным образцом такого письменного воображаемого обозрения произведений искусства было сочинение Филострата Старшего «Картины»[49], построенное в жанре путеводителя, представляющего собрание из 64-х картин частной виллы в Неаполе. Сходные описания были включены Лукианом из Самосаты в его сатирические сочинения «Диалоги богов» и «Диалоги мертвеца».

С распространением в Римской империи христианского вероучения стали появляться путеводители для паломников к христианским святыням. Около 333 года н. э. был составлен «Бурдигальский итинерарий» анонимного автора с описанием пути от Бурдигалы (ныне Бордо, Франция) до Иерусалима. Текст «Итинерария» был составлен по образцу языческих путеводителей с их интересом к «редкостям» и «диковинам», а также к зданиям и произведениям искусства преимущественно в восточной части Римской империи, в состав которой входила Святая Земля (Палестина).

В позднейшей Византийской империи продолжала развиваться литература такого типа. Ее образцами были сочинения Прокопия Кесарийского (VI век), Никиты Хониата, (ум. 1213), Георгия Кодина (ок. 1453). На Руси подобные сочинения получили название «Хожений». Наиболее известны «Хожения» Даниила из Чернигова (нач. XII века), Стефана из Новгорода, Игнатия из Смоленска в Святую Землю и др[50].

В средние века в Западной Европе развивался жанр путеводителей не только в Святую Землю[51], но и в Рим и в монастырь Сантьяго де-Компостела (на северо-западе Испании)[52]. В этих сочинениях отмечались не только места поклонения, хотя вплоть до XVIII века в них основное внимание уделялось местам и предметам, связанным с христианским культом. В них, как правило, сообщались и иные, светские сведения. После того, как паломники удовлетворяли свои религиозные потребности, они становились обычными туристами и наблюдателями, которым местный священник или священник, организовавший паломничество, показывал достопримечательности. Со временем в «Хожениях» все чаще проскальзывали эстетические оценки того, что паломники видели во время своих поездок.

В описаниях для паломников уделялось большое внимание Риму. Одно из наиболее ранних описаний этого города под названием «Чудеса города Рима»[53] относится к XII веку. В последующих описаниях все больше места уделяется языческим древностям. Такого рода путеводители по Риму продолжали составляться и в период Возрождения. Поворотным пунктом в литературе этого жанра стала книга Франческо Альбертини «Сочинение о новых и старых достопримечательностях города Рима» (Рим, 1510)[54]. В нем была четко проведена мысль об отличии древнего Рима от современного автору города.

Изобретение книгопечатания ускорило создание и распространение путеводителей. Из числа первых печатных путеводителей следует отметить «Путешествия в Святую Землю» Бернгарда фон Брейденбаха, изданные Петером Шеффером в Майнце в 1486 году[55] на латинском языке. Вскоре эта книга была переведена на ряд живых языков. Другим изданием была книга, составленная Германом Кюнигом фон Вахом и изданная в Страсбурге в 1495 году. Она содержала в себе немало практических советов для паломников, направлявшихся в Сантъяго де-Компостелу. С начала XVI века стали появляться путеводители по Франции, Италии, Испанским Нидерландам (ныне Бельгия) и другим странам Европы. В них приводились обширные списки имен художников и скульпторов, названий их произведений, помещенных в дворцах и храмах, а иногда и изображения этих произведений искусства.

Наибольшую популярность приобрели путеводители по Италии, богатой памятниками культуры, произведениями искусства и древности, и периода Возрождения. Среди них выделялись полнотой информации путеводители Леандро Альберти (Болонья, 1550)[56], Франческо Сансовино (Венеция, 1576)[57], Федерико Цуккаро (Болонья, 1608)[58], и, особенно, Франса Шотта (Антверпен, 1600)[59]. Книга Ф. Шотта «Путеводитель по Италии» была неоднократно переиздана.

Начиная с XVII века издатели путеводителей, все больше заботились об улучшении внешнего оформления путеводителей и их более удобному при переездах формату. Инициатором введения подобного формата в практику издания путеводителей выступил немецкий топограф Мартин Цейлер (1589–1661)[60]. Он включил в состав книг серии «Топография Германии» Маттеуса Мериана (Франкфурт на Майне, 1642–1688)[61], состоявшей из двадцати одного тома, таблицы расстояний между отдельными городами и дорожные карты. С 1632 года М. Цейлер выпустил серию своих путеводителей по Германии и иным странам Европы[62].

Сказанное выше является свидетельством того, что в Западной Европе, начиная с XVI века, в значительной степени повысился спрос на путеводители, что было связано с распространением путешествий. В путеводителях в этот период не в последнюю очередь нуждалась молодежь: как студенты любого сословного происхождения, посещавшие заграничные университеты, так и молодая знать, в образовательную программу которых входило желательное посещение Франции, Италии, а также других стран. Эта программа и ее реализация на практике получили название «гран тур» (от французского «grand tour» – большая поездка с возвращением назад[63]).

«Гран тур» это феномен, крайне популярный во всех странах Европы, включая, естественно, Россию. Путеводитель для «Гран тура» включал информацию о транспорте, личной безопасности, гостиницах, денежном обращении, языке, управлении, социальной жизни, этикете, местных

обычаях и, в обязательном порядке, о тех коллекциях и музеях, которые предлагалось посетить и обозреть.

Путеводители отражали направленность интересов путешественников. Романтическая чувствительность XVIII века изменила отношение образованных слоев населения Европы к природе и внушила им любовь к древности. Определенную роль в этом сыграл теоретик искусства Иоганн Иоахим Винкельман, сочинения которого стимулировали у многих сильное желание увидеть объекты и места, которые описывал этот автор.

Стандартным путеводителем для путешественников по Италии последней трети XVIII века стали «Историко-критические сведения об Италии» Иоганна Якоба Фолькмана (Лейпциг, 1770. – Т. 1–3)[64].

Другое издание – Генриха Рейхарда «Пассажир в поездке в Германию, Швейцарию, в Париж и Петербург»[65] было напечатано в Берлине с 1801 по 1861 год не менее девятнадцати раз и отражало интерес к достопримечательностям не только Италии, но и других европейских стран. Французский перевод книги Г. Рейхарда служил настольной книгой для офицеров времен наполеоновских войн.

С повсеместной прокладкой железных дорог, начиная с 1840-х годов, с внедрением в практику перевозок пассажиров стальными океанскими пароходами с 1880-х годов передвижение стало более быстрым, безопасным, а для людей с достатком и более комфортабельным. Это вызвало спрос на новый тип путеводителя: со сжатыми характеристиками объектов для наблюдения, соответствующими рубриками и точными сведениями.

Успех путеводителя Г. Рейхарда побудил шотландского издателя Джона Марри Старшего поручить своему сыну Джону Марри Младшему подготовить сходную книгу на английском языке, которую он издал в Лондоне в 1836 году. Книга Джона Марри Младшего «Пособие для путешественников по континенту: путеводитель по Голландии, Бельгии, Пруссии и Северной Германии и вдоль Рейна из Голландии в Швейцарию» (Лондон, 1836)[66], была основана на многолетнем опыте автора путешествий по перечисленным странам и отвечала новым требованиям к путеводителю со стороны массовых туристов и посетителей музеев. Она послужила прототипом подобных изданий – путеводителей по Франции, Южной Германии и Швейцарии, в которые в связи с развитием более дешевого, чем конный транспорт, железнодорожного транспорта стали чаще ездить туристы из Великобритании. Другие книги серии этих путеводителей, вышедшие в издательстве Марри, были составлены авторами, специализировавшимися в путешествиях по отдельным странам и регионам: по Испании (Ричард Форд)[67], по Египту (Джон Уилкинсон)[68], по Северной Италии (Фрэнсис Пелгрэйв)[69].

С Джоном Марри Старшим в деле издания массовых путеводителей успешно соревновался немецкий книгоиздатель Карл Бедекер. В 1832

году он приобрел издательскую фирму К. Рёлинга в городе Кобленце (Рейнская область). К. Бедекер выпустил в свет расширенное и улучшенное издание книги И.А. Клейна «Путешествие по Рейну» (1835)[70]. В каждом последующем издании этой книги сообщались самые свежие сведения об упоминаемых в ней местностях. Со времени шестого издания книги И.А. Клейна, на ее обложке помещалась фамилия Бедекера, как издателя и составителя.

К. Бедекер составил и издал и другие путеводители: по Бельгии (1839), Голландии (1839), Германии (1842), Швейцарии (1844). Дети и внуки К. Бедекера продолжили его традицию издания путеводителей, привлекая для написания их текстов выдающихся знатоков, а название «бедекер» стало синонимом популярного путеводителя[71].

Путеводители стал издавать примерно в это же время берлинский издатель Теобальд Грибен. Эти издания довольно быстро стали популярными среди туристов[71a].

Успеху путеводителей Дж. Марри, К. Бедекера, Т. Грибена способствовали тщательная проверка приводимых сведений, точные данные о видах транспорта, отелях, ресторанах, чаевых. В той своей части, которая касалась музеев, памятников старины, путеводители содержали детальную информацию, включавшую в себя систему размещения картин и скульптур в художественных галереях и музеях или рекомендации, как отыскать ризничего храма или смотрителя замка, чтобы получить доступ в их помещения для осмотра. Приводилась и необходимая информация и об эстетической стороне обозреваемых объектов.

В середине XIX века появляются специализированные путеводители по наиболее известным музеям различных европейских стран. Серию таких путеводителей издал Л. Виардо в 1841 – 1859 годах[72]. Дальнейшее развитие подвида путеводителей, посвященных памятникам искусства, находящихся и внутри музеев, и вне их помещений, связано с именем швейцарского историка Якоба Буркхардта. Он составил прототипы позднейших путеводителей как по отдельным городам, так и по целым регионам и странам. Примером таких путеводителей может служить серия более чем пятидесяти монографий различных авторов об искусстве и архитектуре европейских городов, вышедшая в Париже в 1900 – 1914 годах под общим подзаголовком «Города знаменитого искусства»[73].

Еще не завершив свое университетское образование в родном Базеле, Я. Буркхардт опубликовал небольшую книгу «Произведения искусства бельгийских городов» (Дюссельдорф, 1842)[74]. Его следующая работа подобного типа – путеводитель «Чичероне: Руководство к осмотру произведений искусства Италии» (Базель, 1855)[75] получил всемирную известность. Тысячестраничный путеводитель Я. Буркхардта содержал подробную информацию о произведениях итальянского искусства и был написан во время годичного пребывания автора в Италии. Свежесть и точ-

ность информации, содержащейся в книге, основана на том, что Я. Буркхардт записывал впечатления от произведений искусства непосредственно после их осмотра. Отсюда популярность этой книги, равно как и другой книги этого автора («Культура итальянского Возрождения»)[76]. Они сочетают в себе продолжение древних традиций упомянутых выше «периегезиса» и «экфрасиса».

В подобном же стиле составлены еще некоторые серьезные путеводители пера историков искусства. Это «Сокровища искусства Великобритании» Густава Вагена (Лондон, 1854–1857. – Т. 1–4)[77], «Руководство по немецким памятникам искусства» (Берлин, 1854–1854. – Т. 1–5) Георга Готфрида Дегио[78], «Образы Италии» П.П. Муратова (последнее издание – М., 1994)[79], написанные в форме путеводителей по музеям и памятным местам под впечатлением непосредственных наблюдений историков искусства.

На русском языке изданы путеводители по художественным музеям Венгрии, Великобритании, Франции, США, Бельгии, Германии[80].

К концу XIX столетия топографические описания или пособия стали важными источниками создания путеводителей для массового туриста. Без их богатой информации составление путеводителей не смогло бы угнаться за возросшими потребностями художественного и музейного туризма в XX веке[81]. Созданные на основе подробных топографических описаний многотомные серии подобных путеводителей или непосредственно субсидировались национальными или провинциальными правительственными учреждениями, отвечавшими за сохранение памятников истории и искусства, например, таких, как Государственная комиссия описания памятников в Баварии или Комиссия исторических памятников во Франции, или неправительственными общественными организациями, предназначавшимися для создания систематических обзоров памятников старины и культуры в регионах, провинциях, округах или отдельных местностях, такими, как Швейцарское Общество поддержания исторических художественных памятников.

Серии изданий топографических обзоров местностей были типичными образцами изданий XIX столетия с его осознанием документированной фиксации явлений общества и природы и созданием обобщенных сводов закрепления знаний обо всех этих явлениях. Среди подобных сводов можно назвать «Всеобщий инвентарь художественных богатств Франции», изданный в Париже в 22-х томах в 1876 – 1913 годах под покровительством Министерства народного образования и изящных искусств[82], и серии многотомных изданий «Памятники зодчества и искусства»[83], «Памятники искусства и истории» и «Памятники искусства»[84] ряда провинций и городов[85] Германии. Большинство подобных топографических серий вышло в свет в конце XIX – первой четверти XX веков и постоянно переиздавалось в виде дополненных изданий.

Пересмотр и дополнения к путеводителям такого рода требовались в связи с территориальными изменениями после первой и второй мировых войн, и ввиду разрушений исторических памятников музейных зданий, утрат музейных фондов и отдельных предметов, вызванных войнами, стихийными бедствиями, плохо проведенным городским строительством, реставрацией или перепланировкой.

Топографические путеводители изданы в большинстве стран Западной Европы и в некоторых странах Восточной Европы. Официальные путеводители памятников архитектуры и искусства выпущены в Австрии, Великобритании, Германии, Ирландии, Испании, Нидерландах, Швейцарии, Швеции. Полуофициальные путеводители по памятникам старины и искусства увидели свет в Беларуси[86], Бельгии, Венгрии, Болгарии, Дании, Исландии, Норвегии, Польше, Португалии, России, Румынии.

Эти издания построены по сходному принципу. Вначале идет вводный общий исторический обзор, затем общий обзор истории искусства и архитектуры данного региона или округа, а вслед за этим детальное описание главных строений и памятников в данном населенном пункте, включающее в себя рассмотрение внешнего и внутреннего вида объекта и произведения искусства, которые находятся в нем. К этому прилагаются иллюстрации, планы, диаграммы, карты с указанием расположения данного памятника, разъяснения, ссылки, библиография с указанием специальной литературы.

В США не издавались официальные издания с описанием подобных памятников искусства и старины, однако сходная концепция была реализована в издании «Серия американских путеводителей» (Вашингтон, 1937–1949). Она была начата в 1930-е годы под руководством Федерального писательского проекта под редакцией и наблюдением историка искусства Гарольда Розенберга[87]. Серия включает в себя путеводители по сорока восьми штатам и многим городам и округам. Некоторые тома этой серии по отдельным штатам все еще полезны как источник информации о музеях, коллекциях, памятниках искусства и архитектуры, хотя охват этих объектов в различных книгах неравномерен. Некоторые из этих путеводителей дополнены и переизданы новыми изданиями различными издателями.

В XX веке возросшие возможности путешествовать и возрастающие потребности туристов привели к изданию различных вариантов путеводителей, построенных по типу образцов, созданных Дж. Марри и К. Бедекером, среди них следует назвать «Синие путеводители», издававшиеся в Лондоне Ф. Мюрхедом (1918–1933), Л. Расселом (1933–1963), Стюартом Мортимером (с 1963 года) издательствами Макмиллан, а с 1931 года Э. Бенн; в Париже они издавались на французском языке издательством Ашетт[88]. В число таких изданий входят: «Полиглот-

путеводители» (издательство Полиглот в Мюнхене)[89], «Энциклопедия-путеводители» (издававшиеся Л. Нажелем в Париже и Женеве)[90], серия «Как путешествовать», издававшиеся в Швеции (издававшиеся Альвой Овденом Стрёмбергом[91], «Компаньон-путеводители», издававшиеся сперва в Нью-Йорке Винсентом Кронином, а с 1963 года издательством Харпер энд Роу, (с 1983 года: Прентис Холл, в Энглвуде), а в Лондоне издательством Коллинз[92]. Среди книг последней из упомянутых серии выделяются книги Хью Хонора «Компаньон-путеводитель в Венецию» (1966)[93] и Эвы Борсок «Компаньон-путеводитель во Флоренцию» (1966)[94].

К путеводителям следует отнести рационально составленные издания для туристов, прообразом которых стали книги Буркхардта, Вагена, Дегио. Среди них следует назвать научные иллюстрированные издания серий «Иллюстрированное пособие памятников искусства» (издаются Рейнхардтом Хоцем в издательстве Дойчес Ферлаг в Мюнхене с 1966 года[95], серии «Малый путеводитель по искусству» (издается Гуго Шнеллем в Мюнхене с 1949 года)[96], серии «Большой путеводитель по искусству» (издается в Мюнхене и Цюрихе издательством Шнелль и Штейнер с 1960 года)[97]. Сюда же относится «Путеводитель по искусству Реклама» (издается в Штутгарте Филиппом Рекламом с 1961 года)[98], серии издательства «Мак-Гроу-Хилл» в Нью-Йорке с 1965 года «Сокровища искусства» различных европейских стран[99], ненумерованную серию «Художественные путеводители по Италии» (с 1981 года издается издательством Электа в Милане[100] об искусстве отдельных итальянских городов и областей. Все крупные издательства мира регулярно издают путеводители, например, в американском книгоиздательском журнале «Паблишерз уикли» ежегодно аннотируется не менее пятисот новых путеводителей. На книжный рынок путеводителей ведущие шинные и нефтяные компании выпускают свои путеводители, среди которых выделяются своими массовыми тиражами шинная компания Мишлен, выпускающая свои «Авторезиновые путеводители» карманного формата в зеленой обложке на различных языках[101], и нефтяная компания Шелл, издающая свою серию путеводителей в Лондоне (например, «Иллюстрированный путеводитель компании Шелл по графствам Англии»)[102]. Туристские компании Томаса Кука[103] и «Американский экспресс»[104] также издают свои серии путеводителей для туристов, а Ассоциация американских автомобилистов выпускает свои «Карманные путеводители Автомобильной ассоциации»[105].

Много общего между собою имеют литература о путешествиях и такой источник как *автобиографические записки*. Примером этому могут служить «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина или «Итальянское путешествие» И.В. Гете (1816–1817, опубликовано в 1862 году), столь богатое описаниями произведений искусства в посещенных

писателем музеях. Туристские путеводители издавали и в XX веке популярные в своих странах писатели, как например, Ю. Фодор («Современный путеводитель Фодора»)[106], Г. Филдинг («Дешевый путеводитель Филдинга по Европе»)[107], А. Фроммер («Европа за двадцать фунтов стерлингов в день»)[108].

Рассмотрение эволюции двух видов источников истории музейного дела свидетельствует о взаимосвязи их, а также других источников с развитием культурных потребностей человеческого общества, о зависимости их создания от расширения доступности обозрения, коллекций, музейных собраний, памятников старины и искусства в ходе постепенной либерализации политической и социальной жизни общества, улучшения экономических условий жизни человека, позволяющих уделять больше времени досугу.

Историография истории музейного дела

Познавательное значение истории музейного дела смутно осознавалось еще в период, близкий ко времени становления музея как самостоятельного социокультурного института. По меньшей мере с конца XVII – начала XVIII веков в изданиях по музейному делу стали появляться первые попытки осмыслить исторический опыт музейного дела, которые положили начало историографии истории музейного дела.

Характеристика историографии истории музейного дела

В понятие «историография» различные авторы вкладывают не всегда одинаковый смысл. Наиболее распространены следующие понятия историографии. Это: а) анализ совокупности исторических исследований по определенной проблеме или теме; и б) научная дисциплина, изучающая историю исторической науки.

Историографические исследования по истории музейного дела сегодня отсутствуют. Предъявлять к ним те же требования, что и к общей историографии социально-политической истории, основные проблемы которой, благодаря долгой традиции существования общеисторических сочинений, достаточно освещены в существующей обзорной литературе, невозможно. Возможна лишь попытка осветить процесс развития историко-музейной мысли, которая до сих пор не предпринималась. Это может послужить отправным пунктом для многих будущих работ.

Объектом историографии истории музейного дела можно считать совокупность фактов и явлений истории музейного дела и процесс его развития в конкретных формах проявления. Предмет историографии истории музейного дела – основные закономерности формирования и разви-

тия научных знаний по истории музейного дела и их функционирование в качестве социально-исторической информации.

В задачи историографии истории музейного дела входят поиски ответов на вопросы о том, какие историко-музейные проблемы изучены применительно к современному уровню музееведения с достаточной полнотой, какие изучались, но освещены неполно, какие не ставились, но в изучении их возникла потребность.

Историография истории музейного дела сопредельна со смежными и близкими ей разделами историографии – историографией истории общественной мысли, историографией истории культуры, историографией тех отраслей культуры, которые освещаются в музеях соответствующего профиля, а также с библиографией, информатикой, источниковедением истории музейного дела.

У каждой из этих дисциплин есть свои объект, предмет, цели и задачи изучения, хотя нередко отдельные из них частично совпадают с объектом, предметом, целями и задачами историографии истории музейного дела.

Источниками для историографии истории музейного дела (и, одновременно, историографической основой для отдельных ее частей) служат труды историков, прямо или косвенно исследовавших историю этой отрасли практики человеческой культуры.

В качестве источников историографии истории музейного дела привлекаются: по возможности, сохранившиеся материалы творческой лаборатории историков-музееведов, конспекты и выписки из источников и исследований, черновики и пробные наброски, варианты плана и текста, карточки, свидетельствующие о библиографических поисках. Используются также материалы творческих дискуссий, воспоминания, дневники, переписка историков, изучавших прошлое музейного дела, их личные документы, канцелярские источники, отражающие стадии развития исторических исследований (переписка с издательствами, отчеты о ходе выполнения запланированных работ по истории музейного дела и тому подобное[109]).

Элементы освещения исторического пути развития музейного дела с трудом прослеживаются со времени создания первых специальных обозрений музеев конца XVII – начала XVIII веков. В таких обзорах наряду с описанием музейных собраний приводились некоторые сведения об их формировании. Эти сведения не подвергались теоретическому осмыслению. Познавательное значение истории музейного дела авторы подобных сочинений осознавали смутно.

До проведения коренных реформ в музейном деле (конец XVIII – начало XIX веков), когда в ряде стран Европы появились публичные музеи, и этот феномен потребовал своего исторического осмысления, сведения о его истории в трудах по описанию музеев практически не приводились.

Примером может служить сочинение «Музеография» Каспара Фридриха Енкеля (известного под псевдонимом «Найкель»), изданное в 1727 году Иоганном Канольдом с его дополнениями[110]. В этой книге на трех страницах описана история собирательства, возводимая к библейским персонажам и Аристотелю. В исторических сюжетах, попадавших в подобные музеографические описания, авторское осмысление и отношение к ним определяется с трудом.

Такие работы отражали ранний музеографический уровень знаний, когда перечисление и описание явлений музейного дела считалось вполне достаточным для его оценки.

В становлении взглядов музейной общественности на развитие музейного дела внесли свой вклад исследователи различных стран. При ограниченном объеме пособия все их работы охарактеризовать возможности нет.

Для раскрытия сущности тенденций развития истории музейного дела в настоящем обзоре обращается внимание на монографические исследования, в которых эти тенденции проявились наиболее выраженно и получили наибольшее развитие.

С самого начала XIX века создавались работы, освещавшие отдельные стороны истории музейного дела. Повышение со второй половины XVIII века у представителей европейской художественно-литературной общественности интереса к греко-римской культуре нашло отражение в сочинении О. Бёттигера «О музеях и античных собраниях. Археологическая лекция» (Берлин, 1808)[111]. В нем перечисляются отдельные античные коллекции в связи с политическим развитием античных государств. Отдельные факты из истории коллекционирования в сочинении О. Бёттигера называются, но не подвергаются анализу. Однако появление лекции О. Бёттигера отражает возникший в начале XIX века интерес к историко-музейной тематике в Европе.

Внимание к истории музейного дела в Германии было закономерным ввиду оформления в этот период немецкого национального самосознания в связи с поражениями немецких государств в ходе наполеоновских войн. Интеллигенция немецких стран обратилась к историческому опыту, когда «Священная Римская империя германской нации» была крупнейшим и сильнейшим союзом суверенных государств, и к более отдаленному прошлому формальной предшественницы этого союза Римской империи.

Интерес к истории продолжал развиваться и после сокрушения Наполеона в ходе борьбы между нарождавшейся буржуазией и дворянством. Обе стороны черпали аргументы из прошлого. В пользу определенной зависимости между возникновением новых музеев и появлением историко-музейных работ свидетельствует появление исследования Л. фон Ледебура «История королевской кунсткамеры в Берлине» (1831)[112]. Эта работа основана на изучении комплекса неопубликованных источников.

Автор связал историю кунсткамеры, послужившей основанием для открытого в 1830 году в столице Пруссии Королевского музея (позднее Старого музея), с культурной политикой ее владельцев. Он попытался реконструировать художественные интересы прусских королей посредством описания приобретенных ими музейных предметов и произведений, выполненных по их заказам художниками и скульпторами.

Королевские коллекции в сочинении Л. фон Ледебура рассмотрены как отражение их ведущей роли в развитии государства в качестве сильного орудия прогресса. Прогрессу, как выражению воли монархов, Л. фон Ледебур придавал ведущее значение в развитии культуры, сообразно своим верноподданическим представлениям об абсолютистском просветительстве.

Более обобщающий характер, чем в сочинении Л. фон Ледебура, присущ сочинению саксонского историка культуры Густава Фридриха Клемма «История художественных и научных коллекций» (Цербст, 1837)[113]. Эта работа, как и сочинение Л. фон Ледебура, опирается на результаты исследования источников, но преимущественно опубликованных, и носит описательный характер. Эти же черты присущи сообщению директора Старого музея в Берлине археолога Э. Курциуса об истории художественных музеев, представленному в виде доклада (Берлин, 1870)[114].

Доклад Э. Курциуса представляет собой один из первых, хотя и чрезвычайно кратких обзоров предмузейных коллекций и музеев всего мира. В работе Э. Курциуса обращено внимание на характер представления предметов собраний и музеев, но причины возникновения этих коллекций и музеев не рассмотрены, а их создание не связано с развитием каких-либо потребностей общества.

Стремление осветить деятельность коллекционеров древнего Рима и нового времени побудило двух французских авторов – А.Ж. Дюмениля[114] и Э. Боннаффе[115] изучить биографии некоторых из их числа. Итогом изучения этих биографий было пять томов работ А.Ж. Дюмениля и три тома трудов Э. Боннаффе. Оба исследователя изучили источники по избранным им темам. Не претендуя на обобщение, они рассмотрели деятельность коллекционеров произведений искусства в контексте культуры их эпох.

В работах А.Ж. Дюмениля и Э. Боннаффе преобладает фактоописательство, тем не менее в них прослеживаются попытки объяснения возникновения коллекций определенными культурными тенденциями, складывавшимися в различных странах в определенные периоды.

Работы О. Бёттигера, Л. фон Ледебура, Э. Курциуса, А.Ж. Дюмениля, Э. Боннаффе были первыми попытками обосновать роль и место коллекционирования и музейного дела в истории культуры. Однако частная тематика большинства этих сочинений, обзорный характер других работ,

содержание всех их свидетельствует о том, что в XIX веке среди музейных работников еще не возникла потребность осмысления исторического опыта их деятельности.

Такая потребность стала проявляться более ощутимо со времени первых попыток осознания музееведения как научного осмысления опыта музейной практики. Это произошло на рубеже XIX – XX столетий, когда были созваны первые музееведческие съезды, появились первые музееведческие периодические издания, стали создаваться первые организации музейных работников.

Свидетельством повысившегося интереса не к одним только частным вопросам истории музейного дела было издание в шотландском городе Глазго курса лекций Дэйвида Марри, прочитанного в Ученом обществе этого города. Книга вышла под названием «Музеи. Их история и их польза» (1904)[117]. В сочинении Д. Марри развитие коллекционерства с древности и до конца XVIII века включительно увязывалось с общеевропейскими культурными процессами. Внимание акцентировалось на феномене Возрождения, когда античные предметы коллекций стали рассматриваться в качестве важных носителей эстетической информации, а предметы коллекций естественного происхождения стали оцениваться исследователями природы как источник научной информации.

Сочинение Д. Марри носило очерковый характер. Процесс возникновения и функционирования музеев в XVI – XVIII веках в нем не подвергался осмыслению. Отдельные очерки не были связаны друг с другом общим замыслом. Сама работа была описательной. Тем не менее, книга Д. Марри была первым в мировой литературе описанием развития музейного дела в различных странах (преимущественно в Германии и Франции) до XVIII столетия.

Иной характер носило сочинение директора Музея изобразительных искусств в Вене, руководителя кафедры современного искусства в Венском университете Юлиуса фон Шлоссера «Кунсткамеры и вундеркамеры позднего Ренессанса» (Вена, 1908)[118]. Оно было посвящено собраниям южногерманских и австрийских правителей. Ограниченный временной характер исследования Ю. фон Шлоссера не дает повода в его недооценке. Для этого сочинения Ю. фон Шлоссера, как и для других его, чисто искусствоведческих работ, характерно серьезное отношение к изучению источников и четкому документированию положений, выдвинутых в работе. Автор работы попытался показать историю собраний позднего Возрождения не изолированно, а в историческом ряду развития. Он начал свое изложение с характеристики домузейного собирательства, и затем определил задачи музейных коллекций последующих за описываемыми им собраниями коллекций.

Впервые во всеобщей истории музейного дела Ю. фон Шлоссер сделал попытку проследить причинно-следственные связи феномена кунст-

камер и вундеркамер, охарактеризовал их содержание. В своем исследовании австрийский искусствовед осветил принципы расположения экспонатов в отдельных выставочных помещениях и отразил отношение к экспозиции отдельных, в основном, знатных посетителей.

Завершает группу основных исследований по истории музейного дела, созданных в Западной Европе накануне первой мировой войны, монография Валентина Шерера «Немецкие музеи» (Иена, 1913)[119]. В этой книге рассмотрена история развития наиболее значительных немецких музеев с XVI по начало XIX века. Сочинение носит исключительно описательный характер, а причинно-следственные связи в истории музейного дела не рассмотрены. Попытка обобщения очевидна из хронологических и географических рамок исследования. Однако какие-либо закономерности в развитии музеев Германии фактически не прослежены.

В период между двумя мировыми войнами интерес к историко-музейной тематике снизился. Можно предположить, что это было связано с более интенсивным в это время оформлением музееведения в качестве науки. Вероятно поэтому музееведы уделяли в межвоенное двадцатилетие больше внимания вопросам практического музееведения, а не истории своей формирующейся дисциплины. Исключением была монография Георга Рихтера «Анатомический театр» (Берлин, 1936)[120]. В ней на втором плане основной темы, вынесенной в заглавие, рассмотрены этапы развития анатомических музеев XVI – начала XX веков. Автор исследования проследил зависимость развития этих музеев от эволюции анатомии как научной и учебной дисциплины и требований развития медицинской профессии, а также постепенное их превращение из достаточно популярных среди непрофессионалов учреждений сперва в научно-учебные, а затем в чисто учебные подразделения анатомических кафедр университетов. В сочинении проводится мысль о постепенном превращении анатомических музеев из лабораторий ученых во вспомогательные отделы учебных заведений.

Во время второй мировой войны проблемы музееведения и, в том числе истории музейного дела, в воюющих странах Европы и Азии отошли на второй план. Новая волна интереса к истории музеев связана с окончательным оформлением музееведения как научной дисциплины во второй половине XX века.

В США, которые первоначально придерживались нейтралитета, а затем вели войну с противником на расстоянии океанов, продолжал развиваться своеобразный коллекционерско-музейный феномен. Он был обусловлен первоначально традицией последней трети XIX века, когда разбогатевшие предприниматели и финансисты страны материально поощряли создание новых музеев, а позже – «процветанием» страны (то есть в первую очередь ее имущих классов) в двадцатые годы и «новым курсом» правительственной политики в тридцатые годы XX века. Тогда и позже в

США в условиях благоприятной конъюнктуры немало зажиточных людей вкладывало капиталы в частные художественные коллекции. Многие из этих коллекций позже попадали в музеи или становились по воле их владельцев музеями.

Музееведческого опыта у новых коллекционеров чаще всего было недостаточно. В помощь им было выпущено краткое практическое пособие Д. и Э. Ригби «Все вместе взятое» (Филадельфия, 1944)[121], посвященное технике коллекционирования. В книгу был включен обстоятельный раздел, посвященный истории художественного коллекционирования. Он был составлен в чисто фактографическом описательном популярном стиле, но сам по себе характеризует повышение внимания в музееведческой литературе к истории музейного дела. Он должен был убедить читателя в необходимости ознакомления с историей коллекционирования для полноценного уровня собирательства.

Появление монографии директора Метрополитен-музея в Нью-Йорке Эдварда Фрэнсиса Тейлора «Ангельский вкус. История художественного коллекционирования от Рамсеса до Наполеона» (Бостон, 1947)[122] было свидетельством реакции искусствоведов США на повысившийся интерес к прошлому собирательства художественных предметов и первой попыткой научно осмыслить этот феномен в мировом масштабе. Э.Ф. Тейлор обнаруживал исторические корни этого собирательства в развитии эстетических потребностей первоначально в греко-римском мире, а впоследствии в Италии периода Возрождения.

Коллекционирование связывалось Э.Ф. Тейлором с наклонностями и вкусами отдельных собирателей, без попытки обнаружить соотношение между общественными потребностями и возникновением художественных собраний. При всей ценности исследования американского искусствоведа, в нем трудно обнаружить попытки анализа историко-музейных явлений[123].

От рассмотренных выше сочинений отличается книга эмигрировавшей от нацистов в Великобританию австрийского историка Альмы Стефании Виттлин «Музеи. История и их задачи в воспитании» (Лондон, 1949)[124]. В этом исследовании впервые в историографии истории музейного дела рассмотрен процесс эволюции музея как социокультурного института во всем мире со времен первобытного общества.

А.С. Виттлин рассмотрела музейные функции хранения, исследования, воспитания в историческом аспекте и впервые четко сформулировала социокультурные мотивации предмузейного собирательства: экономическую, социально-престижную, магическую, групповую, стимуляции любопытства и исследования, и эмоциональную. Возникновение и развитие музеев освещено автором в тесной связи с социально-экономическими и культурными условиями жизни общества, а коллекции

и музеи трактуются А.С. Виттлин как необходимая составная часть культуры человечества.

В 1970 году А.С. Виттлин выпустила расширенное и дополненное издание своего сочинения под названием «Музеи. В поисках полезного будущего» (Кембридж, США, 1970)[125]. В новом издании прослежены процессы развития музейного дела до конца 60-х годов XX столетия. Охарактеризована новая функция музеев – «функция культурного центра» в дополнение к более ранним их функциям. Освещены вопросы доступности предмузейных коллекций публике. Автор книги не задавалась целью осветить ход конкретных событий истории коллекционирования и музеев, музейной администрации и музейной архитектуры.

Попытки серьезного осмысления развития музейного дела в связи с социальными и культурными изменениями в жизни общества, подобные попытке А.С. Виттлин, встречаются в литературе 40 – 50-х годов XX века нечасто. В этот период появляются сочинения, авторы которых ограничивались описанием отдельных фактов и явлений без попыток осмыслить целое. Среди подобных изданий следует отметить книги У. Уайтхилла «Ост-Индское морское товарищество и музей Пибоди в Сейлеме. Их стопятидесятилетняя история» (Сейлем, США, 1949)[126] и К. Лакхерста «История выставок» (Нью-Йорк, 1951)[127] – первое в мировой литературе обозрение развития этого социокультурного явления. Первую из названных книг отличает солидная источниковая основа, однако это не помогает осмыслению описываемого в ней музея в контексте других сходных музеев США и Европы, а сам музей рассмотрен в сочинении в сугубо локальном аспекте.

Среди историко-музейных работ пятидесятых – начала семидесятых годов XX века заметно выделяются «Очерки истории музейного дела в СССР»[128] под редакцией А.М. Разгона. Они увидели свет в 1957 – 1971 годах. «Очерки» были подготовлены квалифицированными историками-музееведами в результате целенаправленных историко-музейных исследований, планомерно осуществленных в Научно-исследовательском институте музееведения в Москве. В состав авторского коллектива «Очерков» входили К.П. Белавская, А.Б. Закс, И.П. Иваницкий, С.А. Каспаринская, А.И. Михайловская, Д.А. Равикович, А.М. Разгон и некоторые другие музееведы. В «Очерках» с достаточной полнотой освещена история отечественных музеев ряда ведущих профилей и выставок и рассмотрены вопросы частного коллекционирования в стране.

Трудно себе представить преподавание истории музейного дела, дальнейшее развитие этого раздела музееведения в нашей стране без использования фактического материала, приведенного в «Очерках».

Например, на материалах статей С.А. Каспаринской о художественных музеях и коллекциях в «Очерках» построены два учебных пособия, вышедшие в начале 90-х годов нашего столетия (Чижова Л.В. Из истории

художественных музеев России. – М.: РГГУ, 1991. – 84 с.; Овчинникова Б.Б., Чижова Л.В. Из истории русских музеев. – Екатеринбург, УрГУ, 1992. – 115 с.)[129].

В «Очерках» отечественные коллекции и музеи рассмотрены как определенное выражение культурной политики отдельных социальных групп, тесно связанной с их коренными интересами. Авторы «Очерков» использовали богатый источниковый материал.

Нельзя согласиться с утверждением А.И. Фролова, будто в своей совокупности «Очерки» не дают целостной картины истории музейного дела в нашей стране»[130], хотя он прав, когда замечает, что общая концепция этого издания неясна, а в нем не освещены педагогические, церковно-археологические музеи и большинство естественнонаучных музеев, и что в «Очерках» ощущается наличие издержек псевдоприоритетных поисков и отпечатка схематического рассмотрения исторических явлений, а в разделах о советском периоде – и искажения реальной действительности. Тем не менее, ни в одной другой стране, кроме России, не выходили издания, в которых бы с такой полнотой, как в «Очерках», освещалась бы история музеев и выставок на конкретном материале большого многонационального государства.

С перепрофилированием Института музееведения в Москве в Институт культуры изучение истории музейного дела было исключено из его исследовательской проблематики[131]. Следствием этого, по мнению одного из соавторов «Очерков истории музейного дела» А.Б. Закс, «систематическое изложение этапов истории музейного дела в России так и не было осуществлено»[132].

В первые пятнадцать лет после второй мировой войны у историков музейного дела наметилась определенная тенденция изучать уже не отдельные его стороны, а всю музееведческую практику в масштабах мира (как в упомянутой выше книге А.С. Виттлин «Музеи» (Лондон, 1949), либо в масштабах большой страны (как в «Очерках истории музейного дела в СССР»). Эта тенденция получила дальнейшее развитие в последующие десятилетия.

В 1960-е годы вышли в свет обстоятельные издания по истории художественного коллекционирования и художественных музеев: монографии немецкого искусствоведа латвийского происхождения Нильса фон Хольста «Художники, собиратели, публика» (Дармштадт, 1960)[133], перевод которой на английский язык вышел в Лондоне в 1967 году[134], и французского искусствоведа, историка искусства, главного хранителя отдела картин и рисунков музея Лувр Жермена Базена «Век музеев» (Льеж, 1967)[135]. Одновременно с французским изданием этой книги Ж. Базена в Нью-Йорке вышел ее перевод на английский язык[136].

Книги Н. фон Хольста и Ж. Базена велики по объему и охвату темы. От других работ по истории музейного дела предшествующих лет их от-

личают фундаментальность и продуманность концепций авторов. Н. фон Хольст и Ж. Базен проследили развитие коллекционерства и музеев одного профиля на протяжении многих веков. Выводы авторов о приоритетности художественного собирательства и музейного дела в музееведении подкреплены анализом значительного количества источников.

Оба автора привели огромный фактический материал по темам их исследований. Однако по ведущим проблемам истории музейного дела авторы дали ограниченные выводы. Они связывали художественное коллекционирование только с изменениями художественных стилей. Это подчеркивает даже подзаголовок английского перевода книги Н. фон Хольста: «Анатомия художественного вкуса от античности до наших дней». Связь коллекционирования и музейного дела с социально-экономической структурой общества в сочинениях обоих авторов не прослежена.

Историк искусства из Западной Германии Ф. Плагеман в своей работе «Немецкий художественный музей. 1790 – 1870 гг.» (Мюнхен, 1967)[137] ограничился рассмотрением истории строительства помещений для художественных музеев за восемьдесят лет. Изучив представительный круг источников, автор воссоздал историю музейной архитектуры в Германии за определенный период времени. Он проанализировал идейно-смысловую программу, заложенную в архитектуре построенных в этот временной отрезок музейных зданий в стране, их декор, внутреннее оформление и устройство экспозиции.

Ф. Плагеман рассмотрел музейное здание, его интерьер и представленные коллекции как единое нерасчлененное целое. Особый интерес в работе Ф. Плагемана представляют методы построения экспозиции на примерах различных музеев. Это позволило сделать автору выводы об общих экспозиционных принципах художественных музеев Германии в изученный им период в связи с направлениями развития в искусстве и культуре страны. Социальный аспект развития художественных музеев в сочинении почти не рассматривается.

С. Поммле (1983) отмечает, что в 60 – 70-е годы XX столетия по сравнению с предыдущим периодом увеличилось количество изданий о практических сторонах музейной работы за счет исследований по истории коллекционирования и о коллекционерах[138]. В это время появились интересные работы о прошлом и художественных музеев, и о музеях иных профилей. В 1965 году была опубликована статья Сильвио Бедини «Эволюция научных музеев»[139], а в 1973 году монография Фридриха Клемма «История естественнонаучных и технических музеев» (Мюнхен-Дюссельдорф)[140]. В этих двух работах представлена история коллекций и музеев указанных профилей с момента их возникновения в составе или в виде кунсткамер (с середины XVI века) по 1960-е годы. Для обеих работ характерно описание наиболее известных музейных коллекций. Но они

охарактеризованы вне культурно-исторического контекста. В работах не выделены ведущие естественнонаучные и технические музеи, а их значение для развития музеев иных профилей не показано.

В 1971 году в Германской Демократической Республике вышла в свет книга Ханнелоре Закс «Собиратель и меценат. О развитии художественного собирательства от античности до современности»[141]. В книге Х. Закс уделяется внимание, в первую очередь, личностям коллекционеров художественных предметов и собранных ими коллекциям в связи с изменением стилей искусств. Зависимость этих собраний от социальной обстановки и развития отдельных сословий в книге прослеживается слабо.

Американский историк и музеевед Эдвард Портер Александер в своем пособии «Музеи в движении» (1979) в первой его части осветил историю коллекций и музеев различных профилей[142]. Он выделил ведущие музеи каждого профиля, подчеркнул их значение в развитии музейного дела в целом.

Возникновение и развитие коллекций и музеев в трактовке Х. Закс и Э. Александера рассматривается как результат действий ограниченного круга энтузиастов и благоприятных политических условий, связывается с развитием отдельных наук, но не с жизнью общества в целом.

Э. Александер справедливо отмечает, что «коллекционер был тем мотором, который сделал возможным появление художественного музея»[143]. Подобный подход нередко приводит автора к чрезвычайно узкой трактовке развития музеев почти исключительно в связи с личностями их создателей или реорганизаторов.

В 1970-е годы в СССР вышла заслуживающая внимания историко-музейная монография Т.В. Станюкович «Этнографическая наука и музеи» (Л., 1978)[144], в которой на основании изучения солидного комплекса источников показано, что в России этнографическая наука развивалась, как и за рубежом, благодаря основанию этнографической коллекции в Императорской Кунсткамере (Санкт-Петербург), а затем и в других музеях.

Автор монографии отмечает, что связь этнографии с наличием в музеях соответствующих коллекций повлияла на ее развитие особенно со второй половины XIX века. Поскольку в музеях экспонировались материальные предметы, роль материальной культуры в развитии человечества в этих учреждениях прослеживалась весьма выразительно. С другой стороны, как отметила Т.В. Станюкович, ориентация на музеи подсказывала этнографической науке классифицировать свои материалы по образцу естествознания и меньше заниматься динамическими аспектами культуры. В исследовании развитие этнографической науки и представление ее материалов в музеях рассмотрено в тесной связи с господствовавшими среди сотрудников этих музеев идеями о единстве человеческо-

го рода и о необходимости уважительного отношения к представителям неславянских этносов России.

В 1980-е годы появились новые обобщающие историко-музейные работы. Среди них следует назвать изданное ротапринтным способом ограниченным тиражом специальное учебное пособие по истории музейного дела Клауса Шрайнера «История музейного дела, Краткий обзор» (Варен, 1983–1986)[145] для учащихся музееведческого училища Германской Демократической Республики. В пособии в хронологическом порядке рассмотрена собирательская деятельность и развитие музейного дела в отдельные формационные периоды. Пособие К. Шрайнера включает в себя картину эволюции музеев мира, в ней также представлен ценный материал по истории музейного дела в Германии. Охарактеризованы наиболее значительные музеографические работы на немецком языке.

Пособию К. Шрайнера присуща выраженная недооценка духовного фактора в развитии музейного дела. Возникновение и развитие коллекций и музеев рассматривается в нем, как непосредственное следствие социально-экономических факторов, что в значительной степени упрощает картину. Для подкрепления своих положений автор пособия не всегда к месту цитирует работы основоположников марксизма-ленинизма, партийные документы, а также советские пособия и пособия ГДР по всеобщей истории.

Другой работой по истории музейного дела, вышедшей в ГДР в это время, является исследование Ф. Айзеля «Функциональное назначение местных исторических обществ и краеведческих музеев в прусской провинции Бранденбург до 1918 г. Исторический союз Бранденбурга и его музей с 1868 по 1918 г.» (Берлин, 1986)[146]. На примере музея Бранденбурга автор рассмотрел историю возникновения подобных музеев в Германии, их общественные функции, влияние на публику, их культурные и научные достижения. Прослежена связь краеведческих музеев с движением создания исторических обществ в отдельных местностях и зависимость содержания деятельности музеев от социальных, политических и идеологических потребностей обществ.

Три начальных раздела (по истории всеобщей и, в основном, британской истории музеев) «Пособия для музейных хранителей» под редакцией Дж. Томпсона (Лондон, 1984)[147] содержат немало полезной информации. Автор этих разделов музеевед Джеффри Льюис, профессор кафедры музееведения университета в Лестере (Великобритания). Краткая глава о развитии музейного дела в мире носит обзорный характер. Главы же об истории музейного дела в Британии составлены обстоятельно на основе изучения репрезентативного комплекса источников (в первую очередь, актового характера), отражающих правовую основу развития музейного дела в стране. В меньшей степени отмечено влияние социальных условий жизни на развитие музеев. Материал глав Дж. Льюиса изложен в описа-

тельной форме, почти без оценок и комментариев автора. Однако концепция глав подводит к выводу о том, что существовала прямая зависимость между развитием общественного движения, его политическом влиянии на органы власти и развитием музейного дела в стране.

Истории музейного дела уделено внимание в книге польского искусствоведа Здзислава Жигульского Младшего «Музеи мира. Введение в музейное дело» (Варшава, 1982)[148]. Автор считал необходимым ознакомить студентов искусствоведения с практическими вопросами музейного дела и некоторыми проблемами музееведения. В связи с этим З. Жигульский Младший освещение истории коллекционерства и музеев подчинил своей основной цели. Автор пособия рассмотрел развитие предмузейного собирательства и музеев мира, уделив больше внимания музейному делу Польши.

Подобно своим предшественникам по теме, З. Жигульский Младший рассматривал развитие художественного коллекционирования и художественных музеев исключительно в связи с изменениями художественных стилей, оставляя за пределами внимания социальные перемены в жизни общества.

Другой польский искусствовед Зыгмунт Важбиньский издал в двух томах солидное исследование «Музей и художественные коллекции нового времени»[149]. Автор работы связывает появление коллекционирования с формированием у европейцев исторического сознания и с открытием специфической эстетической ценности произведений искусства. По его мнению, художественные коллекции нового времени были носителями соответствующих гуманистических и политических воззрений и выполняли задания своих составителей. Благодаря исторической интерпретации, эти собрания становились своего рода лекциями для своих современников и их потомков. Автор ограничился описанием собирания в XV – XVI веках произведений античного искусства. Во втором томе своей работы З. Важбиньский рассмотрел и произведения живописи как предмет интереса коллекционеров в XVII – XVIII веках. В эти столетия, по мнению автора, на первый план выдвинулась учебная функция художественных коллекций, а научный интерес к ним проявился только в XIX – XX веках. В данном случае сказалось то обстоятельство, что З. Важбиньский рассмотрел только художественные коллекции, тогда, как известно из источников, естественнонаучные и технические коллекции вызывали научный, а не один только учебный интерес еще в XVI – XVIII веках.

Автор исследования подчеркнул большее, чем прежде, распространение коллекционерства в XVII – XVIII веках, проявление большего интереса к коллекционерству со стороны горожан, изменению способов хранения и представления предметов коллекции, большую доступность некоторых коллекций знатных лиц (не обратив при этом внимание на пуб-

личность коллекций венского дворца Бельведер и роли Х. Мехеля в популяризации этих коллекций). З. Важбиньский подчеркнул что появление придворного художественного коллекционирования привело к постепенному отделению музейных предметов от собственно двора, в связи с чем появилась специальная архитектура для представления коллекций, способная лучше реализовать цели, диктуемые коллекциями. Автор исследования считает, что в XVII – XVIII веках многие коллекционеры вынуждены были становиться учеными, а коллекционирование постепенно превращалось в профессиональное занятие.

В изложении З. Важбиньского событий преобладают эстетические оценки коллекций, связь их возникновения и существования с развитием общества не прослеживается, внимание автора сосредоточено преимущественно на личных художественных вкусах знатных коллекционеров, впечатление публики от коллекций и их представления учитывается далеко не всегда. Нечетко трактуются понятия «музей» и «коллекция», которые неоднократно подменяют друг друга.

Несколько иной характер имеют две обстоятельные книги Э. Александера, вышедшие соответственно в 1983 и 1997 годах в США и составляющие, в сущности две части одного исследования. Первое издание носит название «Музейные мастера. Их музеи и их влияние», вторая – «Музей в Америке. Новаторы и пионеры»[150]. Обе состоят из биографических очерков о двадцати пяти выдающихся музейных деятелях преимущественно из США, а также из Великобритании, Германии, Франции, Швеции. Основная идея обеих книг – это рассмотрение превращения отдельными музейными лидерами-новаторами изначальной концепции музея как всеобъемлющего смешанного собрания редких вещей, которые представляют интерес преимущественно для коллекционеров и ученых, в мощное средство воспитания человечества.

Очерки посвящены жизнеописаниям деятелей, создавших учреждения, связанные с новыми направлениями музейной работы в наши дни. Э. Александер попытался понять деятельность музейных новаторов в контексте их времени и обсудить результаты реализации их идей до нашего времени. Автор подчеркивает большое значение персонажей исследованных им биографий для развития музейного дела, поскольку считает, что музеи являются индивидуальными учреждениями, отражающими идеи своих вдохновителей, создателей и преобразователей.

При подобном подходе к изложению событий потребности общества в новых формах музейной деятельности и роль общественности, общегосударственной и местной власти, которые поддерживали многие начинания музееведов, биографии которых рассмотрены в сочинениях американского музееведа, отходят на второй план и иной раз упоминаются лишь вскользь.

Противоположной точки зрения на взаимоотношения инициаторов музейных преобразований и реформ и современной им общественности и власти придерживаются Х. Расмуссен (в книге «История датских музеев: о культурно-исторических музеях», Роскилле, 1979) и М. Рыбецкий (в книге «Музейная словацкая общественность: ее место в национальной культуре», Братислава, 1983)[151]. К этим работам тематически примыкает монография И.А. Куклиновой «Музеи Франции XIV – XIX веков» (Ч. 1. СПб., 2001).

Эти авторы ставили своей целью рассмотреть роль национальной общественности в создании музеев в период подъема в своих странах национального самосознания. И Х. Расмуссен, и М. Рыбецкий подчеркивают место и значение национальных музеев небольших стран в сохранении предметов местной старины и быта и передаче исторических и этнических традиций местному населению в период угрозы утраты им самостоятельного существования.

В вышедшей в 1987 году книге английского музееведа Кеннета Хадсона «Музеи влияния»[152] прослежена связь деятельности наиболее известных музеев мира различных профилей с развитием отдельных отраслей культуры. Однако автор не вышел за пределы описательства и не предпринял попытки осмыслить развитие ведущих музеев мира как целое. Для сочинения К. Хадсона характерно сведение историко-музейного процесса к повествованию об отдельных учреждениях.

В 80-е годы XX столетия было выпущено несколько работ по истории музейного дела в СССР. В своих монографиях «Школьные музеи» (Киев, 1981) и «Развитие учебных музеев» (Киев, 1988)[153] украинский исследователь Ю.А. Омельченко исследовал деятельность учебных музеев России и Украины на протяжении двух веков. Автор исходил из положения о том, что эти музеи развивались в связи с общественными потребностями, обусловленными уровнем социально-экономических отношений. Ю.А. Омельченко отметил, что подобная цель достигалась специфическими музейными и педагогическими способами, которые наиболее соответствовали характеру школы в определенные периоды. В XIX веке этого добивались введением в обучение принципа наглядности, в начале XX века – методами «школы действия», в 20-е годы XX столетия – краеведением, в последующие же десятилетия коммунистическим воспитанием школьников и студентов.

В работе Д.А. Равикович «Формирование государственной музейной сети» (1917 – первая половина 60-х годов)» (М., 1988)[154] развитие музейной сети в РСФСР рассмотрено как составная часть общей культурной политики коммунистической партии и советской власти в деле культурного строительства. Автор отметила нарастание в музейном деле России тенденций администрирования и жесткой регламентации деятельности музеев, постепенную утрату музеями их профессиональной специфики,

подчиненность их работы пропагандистским целям, что наносило ущерб научно-исследовательской работе и хранительской работе.

В 1987 – 1988 годах увидели свет сборники историко-музейных статей французского философа польского происхождения Кшиштофа Помяна «Коллекционеры, любители и редкости. Париж, Венеция. XVI – XVIII века» (Париж, 1987)[155] и «Зарождение музеев» (Берлин, 1988)[156]. Первый из них был издан в переводах на итальянский, английский и польский языки в 1989 – 1996 годах[157]. В сборниках статей К. Помяна на конкретном источниковом материале XVI – XVIII столетий история коллекционирования и музеев рассмотрена с точки зрения семиотики, а коллекционные предметы и предметы музеев как вещи, имеющие особое значение или семиофоры.

К. Помян останавливается на вопросах создания, бытования и использования предметов коллекций и музеев с помощью зрения. Коллекция рассматривается им как важный антропологический фактор, автор предполагает учитывать четыре основные формы преобразования частных коллекций в публичные музеи или создания этих музеев из отдельных коллекций или предметов: традиционный, филантропический, революционный и коммерческий. К. Помян подчеркивает самостоятельность истории коллекционирования и музейного дела вне зависимости от истории искусства и истории науки.

В начале 1990-х годов в нашей стране появились первые учебные пособия по истории музейного дела: работы Л.В. Чижовой и Б.Б. Овчинниковой о художественных музеях, о которых речь шла выше, и биографические очерки о российских музееведах (Полунина Н.М., Фролов А.И. Основатели. Российские просветители. – М., 1990; Фролов А.И. Основатели российских музеев. – М., 1991)[158]. В этих очерках освещен вклад представителей общественности страны и правящих органов власти в развитие коллекционирования и музейного дела в России в XIX – начале XX веков.

Н.М. Полунина и А.И. Фролов проследили зависимость возникновения собраний и музеев от изменений в социально-экономической, политической и культурной жизни России. Авторы подчеркнули значение воспитательной функции коллекций и музеев и их связь с тенденциями развития просвещения в России. Отмечена положительная роль в музейном деле представителей правящих классов России, которая в литературе предыдущих лет замалчивалась.

Попытка по-новому рассмотреть вопросы истории музейного дела в нашей стране в книге С.А. Каспаринской, В.И. Златоустовой и Г.А. Кузиной «Государственная политика в России в XVIII – XX веках» (М., 1992)[159]. Ее авторы принципиально пересмотрели прежние взгляды историков на взаимные отношения государства и музеев и обратили вни-

мание на некоторые (хотя далеко не на все) отрицательные моменты музейной деятельности в нашей стране.

На основе анализа определенного массива источников С.А. Каспаринская, В.И. Златоустова и Г.А. Кузина отметили общие черты государственной политики в стране в области музейного дела на протяжении трех столетий: недостаточное внимание к музеям как хранилищам культурного наследия страны и чрезвычайно скудное их финансирование, что отрицательно сказывалось на деятельности музеев на протяжении их существования в России.

Можно отметить, что в 1980-е – в первой половине 1990-х годов в изучении истории музейного дела наметился качественный сдвиг. Он проявился в том, что в различных странах появились пособия по этой дисциплине для студентов. Это связано и с увеличением количества учебных заведений, дающих специальное музееведческое образование, и с тем, что прежняя тенденция пренебрегать историческим опытом музейного дела при подготовке музееведов себя не оправдала, а практика музейной работы побудила специалистов все чаще прибегать к изучению ее опыта.

Подводя итоги хронологическому обзору историографических работ по истории музеев, можно отметить совпадение появления таких трудов с качественными изменениями в развитии самого музейного дела. Первые известные историко-музейные работы появились в первой трети XIX века. Это было связано с повышением интереса к музейной деятельности в результате коренных реформ в музейном деле со времени Великой Французской революции, когда во многих странах и, не в последнюю очередь, в Германии появились публичные музеи. А этот феномен потребовал научного исторического осмысления.

Вторая волна интереса к истории музеев связана с началом оформления музееведения как научно-практической дисциплины в последнюю треть XIX века. С начала XX века в различных странах Европы появляются новые исследования истории музейного дела. Со времен первой мировой войны интерес к этому разделу музееведения был утрачен в связи с разнообразными поисками в области музейной практики.

Только в ходе второй мировой войны и сразу же после нее, когда возникла прямая необходимость в новом осмыслении издержек и общественного, и научно-технического прогресса и повысилась роль музеев в воспитании у людей восприятия гуманистического культурного наследия, побеждает, на этот раз окончательно тенденция к исследованию истории музейного дела. Она выразилась в появлении в различных странах более полноценных, чем раньше, работ по этой отрасли знания.

Хронологический обзор историко-музейных работ за последнее время показывает, как оформлялась историография истории музейного дела, как она развивалась от описательных форм к формам обобщения и синтеза.

Попытаемся сгруппировать рассмотренные работы по истории музейного дела по степени охвата в них определенной тематики. При этом придется повторять имена их авторов и их названия. Работы различного уровня сложности можно распределить на несколько групп.

К первой из них можно отнести исследования о развитии музеев всех профилей во всем мире на протяжении истории человечества. Таковы работы «Музей» Д. Марри (1904), «Музеи» А.С. Виттлин (1949, 1970), «История музейного дела» К. Шрайнера (1983, 1986). К этим изданиям примыкают отдельные главы из книг Э.П. Александера «Музеи в движении» (1979) и «Пособия для музейных хранителей» под редакцией Дж. Томпсона (1984), автором которых является Дж. Льюис, а также главы из книги З. Жигульского Младшего «Музеи мира» (1982).

Однако в большинстве перечисленных работ уделяется преимущественное внимание развитию музеев той страны, в которой они издавались (Германии, Польше, Британии, США), а в единственной книге, являющейся исключением из этого правила, – работе А.С. Виттлин «Музеи», как раз не хватает подобного разбора развития музейного дела в отдельных странах.

Другая группа исследований освещает отдельные аспекты развития музейного дела в одной конкретной стране или регионе. Сюда можно отнести упоминавшиеся выше работы К. Бёттигера (1808), Э. Боннаффе (1873 и др.), В. Шерера (1913), Х. Расмуссена (1979), М. Рыбецкого (1983), «Очерки истории музейного дела в СССР» (1957–1971). Еще одна группа исследований посвящена музеям определенного профиля во всех странах. К этой группе принадлежат работы Э. Курциуса (1870), Ю. фон Шлоссера (1908), Г. Рихтера (1936), С. Бедини (1965), Ж. Базена (1967), Ф. Клемма (1973), и др.

Коллекционерство художественного профиля в масштабах мира рассматривалось в работах Д. и Э. Ригби (1944), Ф. Тейлора (1948), Н. Хольста (1960), Х. Закс (1971) и др., а как феномен оно изучено в исследованиях К. Помяна (1987, 1988 и др.).

Музеи определенного профиля в пределах одной страны изучались в исследованиях Г.Ф. Клемма (1837), Ю.А. Омельченко (1981, 1988), Т.В. Станюкович (1978) и др.

Определенная группа исследований посвящена биографиям музееведов (Э. Александер, (1983, 1997), Н.М. Полунина, А.И. Фролов (1990, 1991)).

Здесь перечислены только основные группы историко-музейных исследований. Очевидно, что совокупность перечисленных работ, обладая своей несомненной ценностью, все же целостной картины развития музейного дела в мире не создает – при всем том, что в перечисленных исследованиях немало ценного, для большинства их характерно вычленение для изучения какого-то одного комплекса коллекций и музеев, или

пренебрежение историей музеев какого-то важного региона (скажем, в западных работах не учтен исторический опыт музейного дела в России[160], а в российских работах проигнорирован опыт музейного дела на Западе[161]), и полное отсутствие характеристик состояния источниковедения и историографии истории музейного дела.

В этих работах рассматривались отдельные элементы истории музейного дела, но не система, которую представляет эта отрасль культуры. Все это не дает адекватного отображения существующей реальности. И в обзорных работах, и в сочинениях по частным вопросам истории музейного дела представления об основных моментах этой истории совпадают далеко не всегда.

По-разному определяются время и место становления музея как социокультурного института. Можно столкнуться с различной периодизацией истории музейного дела. Направления и тенденции развития этой области истории культуры и музееведения в предшествовавших нашей работе исследованиях, по нашему мнению, проанализированы недостаточно полно.

Очевидно, что накопившийся историко-музейный материал – и источниковый, и историографический – требует научного обобщения. Возрастающая в наше время роль музеев как места закрепления исторических традиций общества вызывает потребность глубже изучить и обобщить исторический опыт их развития, опыт развития всех сторон музейного дела. Одновременно с этим становятся очевидными лакуны в историографии и перспективы их заполнения последующими поколениями исследователей на новом теоретическом и методическом уровне.

* * *

Научно-критическая оценка работ предшественников и освоение того новаторского, полезного, что было сделано ими, побудили автора этой монографии расширить тематику и круг вопросов, освещенных в этих исследованиях и пособиях. В нашей работе предпринята попытка системно изложить историю музейного дела и выявить его органические связи с социальным, политическим и культурным развитием общества в отдельных регионах в различные периоды, а также проследить универсальность его развития.

Здесь представлены результаты исследования нами источников и исследований по всей истории музейного дела в мире для того, чтобы восполнить пробел в отечественной музееведческой литературе и осветить с возможной полнотой не изученный в ней процесс развития музейного дела в мире до конца XVIII века.

Глава III.

Предмузейное собирательство

Количество музеев в мире постоянно увеличивается. Как явление социальной и культурной жизни, музей сегодня стал такой же необходимой составной частью культуры человеческого общества, как школа, высшее учебное заведение, кинематограф, библиотека, газетная редакция, книжное издательство и т. д.

Музей, как полагает В. Глюзиньский, олицетворяет иной порядок познания, чем наука, – непосредственного познания с сильной эмоциональной окраской и оценивающего познания, обладающего специфическими воспитательными качествами. Порядки познания музея и науки равноправны, параллельны, но отличны друг от друга. Музей представляет собой вид интуитивного познания, основанного на наглядности, тогда как наука представляет собой порядок понятийного познания. Наука описывает действительность и создает ее понятийную модель, а музей творит действительность из ее собственных элементов. Порядок одного познания нельзя втиснуть в рамки отличного от нее порядка[1].

Согласно представлениям С.Т. Махлиной (1997), музей можно рассматривать в семиотическом аспекте, а музейную экспозицию как особую форму семиотической системы[2].

Отношение к музеям неоднозначно. Наряду с превосходной их оценкой встречается критическое и, более того, – отрицательное к ним отно-

шение. Основатель итальянского авангардистского литературно-художественного движения футуристов Филиппо Маринетти в своем «Манифесте футуризма» (1909) писал: «Надо расчистить ее (Италию – В.Г.) от бесчисленного музейного хлама – он превращает страну в одно огромное кладбище. Музеи и кладбище! Их не отличить друг от друга – мрачные скопища никому неизвестных и неразличимых трупов. Это общественные ночлежки, где в одну кучу свалены мерзкие и неизвестные твари. Художники и скульпторы вкладывают всю свою ненависть друг к другу в линии и краски самого музея» [3].

Один из активных пропагандистов пролетарской культуры в нашей стране В. Кириллов в 1918 году утверждал:

Мы во власти мятежного, буйного хмеля,
Пусть нам скажут: вы палачи красоты.
Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы[4].

В. Маяковский почти буквально повторял геростратовский призыв В. Кириллова и Ф. Маринетти:

Белогвардейца
Найдете – и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Расстрелли вы?
Время
Пулям
По стенке музея тенькать.
Стодюймовками глоток
Старье расстреливай[5].

Философ и культуролог Жан-Поль Сартр повторял тезисы Ф. Маринетти и В. Маяковского, когда утверждал: «Что касается Моны Лизы, то я позволил бы ее сжечь, даже ни минуты не раздумывая» [6].

Подобные нигилистические, антитрадиционалистские высказывания не случайно появились в XX веке, когда уменьшилось осознание того, что наша духовная жизнь включает наследие исторического прошлого в качестве своего активного компонента и что мы должны рассматривать прошлое как систему координат наших поступков и мышления. Об истории стали забывать потому, что она показалась кое-кому ненужной для прогресса науки, техники и будущего счастья человечества, поскольку она свидетельствовала о накоплении в прошлом иррациональных страстей, невежества и глупых ошибок.

Пренебрегать историей некоторые стали и потому, что уважение к истории включало обожествление традиций как таковых, преклонение перед прошлым и свершившимся лишь потому, что оно прошлое и свершившееся[7].

Американский предприниматель Генри Форд говорил в 1916 году, что «история в той или иной мере – обман. Нам не нужны традиции, мы хотим жить настоящим, и лишь та история, которую мы сегодня творим, что-либо значит»[8]. Позже Г. Форд, руководствуясь высказанным принципом и пренебрегая опытом профессиональных музейных работников, устроил из своих коллекций музей техники в Гринфилд Вилидже (около Детройта, США), а в нем полностью исключил исторический прием показа музейных предметов технического характера, что привело к разнородности составных частей и отсутствию четкой центральной идеи[9].

Различные взгляды на музей специалистов и создателей нетрадиционных направлений в культурной жизни, а также некоторых музеев не случайны. Музеи – это стабильный социальный институт, фиксирующий определенный уровень культуры предшествующего времени и закрепляющий традицию. Музеевед Лорис Рассел сказал, что «история – это рассказ о событиях. Это поток, последовательность, непрерывность. Музей, наоборот, занимается вещами. Он в своей основе статичен. Тотемный столб[*] – это окончательный результат многочасовой работы, но говорит нам об этой работе немного»[10].

Чтобы понять, почему возникают споры о пользе или ненужности музея, чтобы осмыслить, что такое музей, каково его место в нашем мире, почему развивающееся человечество все же не может обходиться без музеев и почему музейные предметы, такие реальные и такие убедительные, составляют важную часть наследия человечества и дают своим зрителям ощущение преемственности и культурной гордости, необходимо проследить исторический путь развития музеев.

Характеристика понятия «музей»

Музей – учреждение сложного состава. Характеристики понятия «музей» у различных музееведов не всегда совпадают. Международный Совет Музеев (ИКОМ) – неправительственная профессиональная организация музеев мира – после длительных дискуссий пришел к необходимости дать следующее определение музея в своем уставе: «Музей является постоянным, некоммерческим учреждением, служащим делу общества и его развития, доступным широкой публике, занимающимся приобретени-

---

[*] Т о т е м н ы й с т о л б – это столб с изображением «тотема» (на языке индейцев племени оджибве – отдельных видов животных, имевших по первобытным представлениям родство с людьми и покровительствовавшим им).

ем, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей».

Помимо «музеев», как таковых, считаются отвечающими этому определению:

– природные, археологические и этнографические памятники и достопримечательности, исторические памятники и объекты, носящие характер музея благодаря их деятельности по приобретению, хранению и популяризации материальных памятников народов и их среды обитания;

– учреждения, хранящие коллекции и выставляющие для обозрения живые экспонаты флоры и фауны, такие как ботанические и зоологические сады, аквариумы и виварии;

– научные центры и планетарии;

– **некоммерческие художественные галереи**;

– природные заповедники;

– международные / национальные / региональные или местные музейные организации, министерства или департаменты или любые другие государственные учреждения, несущие ответственность за музеи и подходящие под определение «музея», данное в настоящей статье;

– некоммерческие учреждения или организации, занимающиеся **хранением** и исследованиями, воспитанием, обучением и документацией, а также другими видами деятельности, относящейся к музеям и музейному делу;

– **культурные центры и другие учреждения, имеющие своей целью помогать сохранению, пополнению и управлению материальными и нематериальными объектами наследия (реальное «живое» достояние и виртуальная творческая деятельность)**[11].

Данное здесь определение отражает основной музейный принцип, который И. Шпет и И. Пейгер (1985) определяют как стремление человека изъять определенные предметы из реального мира и сохранить их от естественного процесса разрушения[12]. Этот принцип не зависит от того, существуют ли оформленные в качестве учреждения (музея) специальные организации, занятые сбором и хранением обладающих определенной ценностью предметов, или же такие учреждения не существуют.

Хотя феномен музея как особого социально-культурного института существует с XV века: употребление слова «музей» относится к давним временам. Термин «мусей» в древней Греции обозначал храм муз (девяти дочерей Зевса и богини памяти Мнемосины – покровительниц искусства, литературы и наук). Около 500 – 450 годов до н. э. мусеи были обычно местом культа погребальных церемоний, а также соревнований между членами литературных обществ.

Литературная деятельность в мусеях, скорее всего, привела к тому, что в них стала предприниматься и другая деятельность, особенно в связи

с возникновением в IV веке до н. э. в Греции школ, нередко возглавляемых видными философами.

Наибольшей славой среди таких школ пользовались в Афинах Академия Платона, а после его смерти Ликей Аристотеля. Аристотель активно развивал биологические исследования, в которые входили сбор коллекций и распределение их образцов по определенным группам (систематизацию) для изучения природы и составления труда по природоведению. Аристотель устроил при своей школе зверинец. Туда ему доставляли по приказанию его бывшего ученика Александра Македонского образцы экзотических животных. Метод Аристотеля основывался на оформлении теории путем наблюдения над материальным миром.

Этот метод получил свое развитие в деятельности в Ликее его ученика Феофраста. При нем понятие мусея закрепилось и за местом исследования, обучения и местонахождения коллекций, которые использовались для всех этих процессов.

Аналогичное предыдущим учреждение под названием Мусея было создано бывшим телохранителем Александра Македонского, а позже его полководцем Птолемеем I Сотером, который воссоздал Египетское государство с центром в новом городе Александрии Египетской. В 304 году до н. э. он официально принял царский титул. Помогал устраивать это учреждение ученик Феофраста Деметрий Фалерский.

Мусей в Александрии, сохраняя свой преимущественный сакральный характер[12a], стал реальным интеллектуальным центром эллинистического мира, запрограммировавшим развитие мировой культуры на тысячелетие. Программа Мусея включала в себя обнаружение и хранение рукописей и материальных предметов, целостности которых угрожали бурные политические события древнего мира. Мусей был размещен в царском квартале египетской столицы Брухионе. В нем занимались научной работой и преподаванием видные ученые древности, в том числе Эратосфен, Евклид, Архимед, при материальном их обеспечении со стороны основателя Мусея и его преемников по престолу из основанной им династии Птолемеев.

Ученым в Мусее предоставлялись для работы астрономическая обсерватория, лаборатории с инструментарием и препаратами, зоологический и ботанический сады, собрание шкур и чучел экзотических животных. Птолемеи разместили в близлежащем дворце художественные собрания. Библиотека Мусея была самым крупным собранием в древнем мире рукописных текстов на различных языках.

Собрания Мусея включали в себя предметы из различных сфер знания. В деятельности учреждения важное место занимала систематизация собраний. Значение Мусея в кругу античных знаний было таким, что понятие «музеум» (латинизированная форма слова «мусей») стало в даль-

нейшем включать в себя деятельность по группировке и изучению разнообразных собираемых в одно место предметов[13].

Александрийская модель Мусея была активно воспринята в античном мире. Столица другого эллинистического государства Пергам (на западе Малой Азии) соперничала с Александрией в покровительстве науке, искусству и преподаванию. Правившая там династия Атталидов создала аналогичный Мусею центр с богатой библиотекой, собранием статуй, залом для научных дискуссий и обучения. В этом центре работали привлеченные из других городов ученые. По мнению Ф.И. Шмита в Пергаме существовал и художественный музей[14], хотя ссылкой на источник это мнение не подкрепляется. Пергамское собрание, как и собрания Александрийского Мусея, скорее носили протомузейный характер. Роль обоих собраний была подчинена представительной цели, а также исследовательской и преподавательской работе, и они не имели самостоятельного значения.

Термин «музей» был надолго исключен из обихода в Европе вплоть до периода Возрождения, когда его стали применять по отношению к помещению, содержащему собрания предметов, а также книгам, дающим представление о конкретном круге знаний энциклопедического значения. Понятие «музей» в ренессансном значении слова обозначало и некое помещение, и вообще структуру, в которой собрано, рассортировано и рассмотрено множество предметов, не поддающихся простому разъяснению. Называя свои коллекции, а также сочинения, всеобъемлюще описывающие какую-нибудь отрасль знания (например, книги «Музей металлов», «Музей музеев») «музеями» собиратели и ученые периодов Возрождения и последовавшего за ним Просвещения использовали авторитет величайшего научного учреждения древности – Мусея в Александрии.

С конца XVIII века музеями стали все чаще называть и здание, используемое для хранения и представления природных предметов и изделий, созданных человеком (так называемых «артефактов»), которые вызывали массовый интерес. В XX веке музей не только поддерживает старую классическую традицию собирать и сосредоточивать в себе лишь образцы высокого искусства или экзотические предметы, но и все в большей степени отражает стремление представлять собранные разнообразные вещи, освещающие самые различные стороны жизни многих цивилизаций, стремление дать ответы на современные социальные запросы[15]. Это свойство музея и подчеркивается в том его определении, которое предложено ИКОМом (см. выше).

Модели создания музеев

Деятельность музея тесно связана с собирательством коллекций. Собирание и хранение предметов, изъятых из профессионального, бытового, экономического обихода, позволяет передавать современникам и последующим поколениям важную информацию об обществе и природе. Собирательство часто переходит в комплектование коллекций (собраний), которые в определенных условиях становятся основой фондов музеев.

Подобная форма перехода коллекции в публичный музей названа К. Помяном (1987) «традиционной» моделью создания музея. Она характерна для того учреждения, которое выполняет свои функции, но внутри которого формируется коллекция, доступная публике на определенных условиях. Так например, в Венеции сокровищница собора Сан-Марко время от времени предоставлялась для созерцания публике, в особенности, почетным гостям. Во дворцах правителей также размещались редкие и красивые предметы, доступные обозрению придворных и зарубежных дипломатов. Со временем такие собрания нередко становились музеями.

Преобразование в музей подобных сокровищниц основывается на утрате их предметами литургической, церемониальной, декорационной или потребительской роли, которую они первоначально играли. Традиционную модель преобразования сокровищницы в музей представляют галереи Уффици во Флоренции, Ватиканские музеи, Эрмитаж в Петербурге, Оружейная палата в Москве и прочие.

Так называемой «филантропической» моделью создания музея является передача коллекции ее создателем родному или чужому городу, государству, учебному или религиозному учреждению с тем, чтобы сделать ее доступной всем. Такими были публичные собрания античной скульптуры, подаренные Джованни и Доменико Гримани родной Венеции (соответственно в 1523 и 1587 годах), Эшмоуловский музей в Оксфорде (1683) и многие другие. В США, например, подобным путем создавались как малые музеи местного значения, так и музеи, известные во всем мире, например, музеи Смитсоновского института и Национальная галерея в Вашингтоне, Метрополитен-музей, Музей С. Гугенгейма, Музей современного искусства в Нью-Йорке и другие.

Следующая модель создания музея носит «революционный» характер, то есть возникает по декрету новой власти и сосредотачивает произведения различного происхождения, отобранные ею у их прежних владельцев и размещенные в зданиях, нередко не имеющих с этими предметами непосредственной связи (часто в бывших церковных зданиях). Создание таких музеев связано с Великой Французской революцией, в ходе которой были организованы центральные музеи различного профиля и ряд провинциальных музеев в самой Франции и в других странах Евро-

пы. Эта модель получила распространение и в нашей стране после революции 1917 года, а также в ряде социалистических стран Восточной Европы и Юго-Восточной Азии в 40 – 50-е годы XX столетия.

Наконец, четвертая модель создания музея названа К. Помяном «коммерческой». В этом случае организация музея осуществляется учреждением, которое закупает предназначенные для него предметы или целые коллекции предметов. Наиболее известен из музеев этого типа Британский музей в Лондоне. Он был создан из коллекции, купленной в 1753 году за двадцать тысяч фунтов стерлингов решением британского парламента у исполнителей завещания коллекционера Ханса Слоуна.

Таковы четыре модели создания публичных музеев[16]. Значительная часть их, как видно, формируется на основе уже имеющихся коллекций. Вряд ли это случайно. Частные и публичные коллекции (а они составляют основу публичного музея) – это части единого целого, полюсы, которые практически невозможно отделить друг от друга. Сказанное свидетельствует о том, что музеям, их созданию предшествовал сбор коллекций, к характеристике которых мы переходим.

Понятие «коллекция»

Процесс хранения материальных предметов уходит своими корнями в раннюю историю человечества. Древние люди нуждались в запасах пищи, и в силу необходимости такие запасы создавались уже в эпоху раннего палеолита в общинных складах при жилищах. Это подтверждается археологическими раскопками и этнографическими исследованиями.

В силу своей утилитарности подобные склады, равно как и хранилища одежды, топлива, строительных материалов, орудий труда, оружия предмузейного характера не носили.

При первобытном строе люди на протяжении тысячелетий собирали не только предметы, имевшие хозяйственную и потребительскую пользу, но и такие предметы, которые обладали особыми свойствами и не подлежали непосредственному материальному использованию в целях удовлетворения личных потребностей ради выживания.

Человек (если допустить, что этот термин относится ко всем представителям рода «Homo») с самого начала был созидателем вещей, а также их собраний. Наиболее древние их местоположения были открыты археологом Л. Лики в ущелье Олдовай на севере Танзании в слоях, датируемых 1 млн. 750 тыс. – 1 млн. 800 тыс. лет до н. э., и в Мелка Контуре (Эфиопия) на уровне 1 млн. 500 тыс. лет до н. э., рядом с останками древнейших двуногих приматов[17]. Первые проявления интереса к вещам, не подчиненного целям потребления, как нам представляется, очень древние. Об этом свидетельствуют комочки красной охры и зеленой ла-

вы, обнаруженные при раскопках в Олдовае[18], но с большей степенью вероятности об этом свидетельствуют находки из грота № 1 в Мас-де-Кав (Люнель-Вьель, департамент Эро, Франция), среди которых были обнаружены осколки костей и известняка со следами насечек, выполненных преднамеренно с помощью каменных орудий. Можно предположить, что эти графические знаки на костях и камнях являются наиболее древними из известных сегодня абстрактных следов деятельности человека. Правда, эти предметы, возраст которых, предположительно, насчитывает 400–500 тыс. лет до н. э., до сих пор остаются исключительной находкой[19].

Только ко времени очередного смягчения климата в Европе, около 40–60 тыс. лет до н. э. относятся единичные находки красной охры. Однако уже в слоях, соответствующих последней фазе этого периода и, одновременно, появлению человека современного вида – человека разумного, вице-директор Музея человека в Париже А. Леруа Гуран обнаружил серию диковинок, собранных палеолитическими жителями пещеры Йени (Арси-сюр-Кюр, департамент Йонна, Франция). Это большая спиральная раковина моллюска мезозойской эры, круглый полип того же времени, куски пирита причудливой формы. Очевидно, что это не произведения искусства, но сам факт, что подобные природные предметы привлекли внимание наших предков, свидетельствует в пользу проявления ими какого-то свойственного им эстетического чувства[20].

Обитатели пещеры Йени, по мнению К. Помяна, были первыми коллекционерами. Образцы камня и раковин, которые они хранили, в хозяйственной деятельности не могли быть использованы. Предметы имели необычную форму и цвет. Они были окружены особой заботой и хранились, иначе бы не были обнаружены среди останков деятельности людей.

Описанные собрания предметов можно назвать предмузейными или протомузейными. В определенной степени их можно считать прототипом музея как социокультурного института. Собирательство подобного рода можно связать с появлением так называемой общественной музейной потребности, «музейного» отношения к предметам окружающего мира.

Итак, коллекцию от обычного собрания предметов общественного или природного происхождения отличают некоторые особенности. Входящие в состав коллекции предметы на какое-то время или навсегда исключаются из сферы хозяйственного, специального, профессионального употребления, утрачивая свое утилитарное значение. Комплекс предметов, собранных в магазине или на складе для их продажи, коллекции не создает, равно как и комплекс предметов, предназначенных для исполнения какого-то ритуала или церемониала, набор предметов, используемых, скажем, в ходе деятельности педагога или врача. Это же касается собрания предметов, служащих инструментами для выполнения любой другой профессиональной работы.

Кроме того, комплекс предметов, составляющих коллекцию, должен быть защищен от распада, разрушения, хищения и иметь определенную ценность. Поэтому создание коллекции требует, как правило, консервации и, при необходимости, реставрации входящих в ее состав предметов.

Важно отметить также, что далеко не каждое собрание предметов может составить коллекцию. Так например, клад, состоящий из монет, помещенный в керамический или металлический сосуд и закопанный в землю, исключенный из экономического обихода и надежно защищенный от посягательства на него извне, или комплекс картин, хранящийся в банковском сейфе, не могут быть отнесены к коллекциям. Принципиальная разница между ними и коллекциями заключается в следующем. Коллекция представляется для осмотра в закрытом месте, специально предназначенном для этой цели. Доступ к коллекции открыт для определенной публики и требует специальных организации пространства ее помещения, размещения ее предметов, создания необходимых условий для их осмотра.

Таким образом, создание коллекции не ограничивается ее сбором, оно предусматривает и ее функционирование, требуя решения проблемы экспозиции предметов, которые ее составляют, их освещения, создания условий для передвижения посетителей от одного предмета к другому и т. д.

Проблемным является и содержание коллекции в помещении, которое должно не только предохранить ее от хищения и разрушительного воздействия окружающей среды, но и придать множеству предметов единство целого. Наконец, коллекция требует архитектурного оформления и специального оборудования, которые позволяют материализовать укрытые коллекции, выполняя в отношении к коллекции функции рамы, заключающей в себе картину.

К. Помян предлагает называть коллекцией комплекс естественных предметов и (или) произведений, созданных человеком (артефактов), которые содержатся временно или постоянно вне сферы хозяйственной (а мы добавим – и любой профессиональной, церемониальной, бытовой) деятельности человека, подвергаются специальному попечению в закрытом месте, приспособленном для этой цели, и представляемых для осмотра[21].

Рассмотрев понятия музея и коллекции, можно обратиться к определению их отличия друг от друга.

Отличительной от коллекции чертой музея является его постоянство. В противоположность частной коллекции, которая в большинстве случаев рассредоточивается после смерти владельца, музей переживает своих основателей и может просуществовать намного дольше коллекции. Независимо от своего официального статуса, музей является публичным учреждением. Частный же музей так и остается частной коллекцией. У ко-

лыбели каждого публичного музея можно обнаружить акт властей или организации – акт дарения или приобретения частных коллекций властями или общественной организацией, акт конфискации имущества, акт учреждения фонда и т. д. Публичный характер музея означает его доступность для всех, что отличает его от частной коллекции[22].

Мотивации предмузейного собирательства

У коллекций и публичных музеев заметно больше общих свойств, чем отличий между ними. Среди того общего, что присуще и тем и другим, можно выделить мотивации создания коллекций. Рассмотрение этих мотиваций, иные из которых появились на заре человечества и иногда проявляются и сегодня, может облегчить понимание нередко скрытых причин выбора внешне неподходящего, но выразительного архитектурного стиля для нового музейного здания, или кажущегося случайным несовпадения между планом строительства музея и вкусами публики, на которую он рассчитан, или несоответствия мнения общественности некоторым новым музейным инициативам.

В ряде исследований, рассмотренных во второй главе книги, причины возникновения коллекций нередко ограничиваются категориями индивидуальной психологии, которая все объясняет с помощью таких понятий, как «вкусы» или «интересы»[23]. Тот факт, что исходя из вкусов выбирают именно это, а не что-нибудь другое, что мы интересуемся тем, а не чем-либо иным, требует разъяснения. Характеры личностей, их большая или меньшая впечатлительность, важны только в той степени, в которой организация общества допускает свободное проявление индивидуальных отличий. Поэтому нам представляется необходимым, в первую очередь, рассмотреть мотивации, которые побуждают социальные группы общества и ее отдельных представителей создавать предмузейные собрания.

Среди мотиваций создания первичных предмузейных собраний А.С. Виттлин (1970) перечислила следующие мотивации: экономического значения, социального престижа, магическую, выражения групповой принадлежности, стимуляции любознательности и исследования, эмоционального переживания[24].

К. Помян (1975) подчеркивал, что понимание сосуществования различных мотиваций предмузейного и музейного собирательства – престижной, экономической, познавательной и эстетической – не должно отрицать важность каждой из них и сводить все к единой мотивации, признаваемой наиболее важной[25].

По мнению Э. Александера (1979) собирательство инстинктивно для многих людей. Оно может основываться на стремлении к материальному обеспечению (сегодняшние коллекции часто представляют собой непло-

хие капиталовложения), социальному отличию, стремлению к знанию (неподдельной любви к предметам и желанию знать о них все, что можно), и желанию достигнуть определенной известности (о чем свидетельствует значительное количество именных коллекций в западных музеях)[26]. Определения мотиваций предмузейного собирательства, данные К. Помяном и Э. Александером, в отдельных местах совпадают, а в других не совпадают с характеристикой этих мотиваций, предложенной А.С. Виттлин.

Несмотря на то, что некоторые предложенные А.С. Виттлин мотивации собирательства далеко не всегда могут быть выделены в чистом виде, все же они представляются достаточно логично обоснованными и выраженными в более четкой словесной форме, чем другие. Это побуждает взять за основу типологию мотиваций предмузейных собраний А.С. Виттлин, слегка видоизменив ее (так, термин «магическая мотивация» заменен термином «сакральная мотивация» (от латинского слова «sacrum» – священная вещь).

Некоторые побудительные мотивы собирательства неизменны, другие меняются, утрачивают свой приоритет с изменением религиозной, эстетической, интеллектуальной системы ценностей, перестают быть социально приемлемыми и больше не могут воздействовать на человека, а иногда исчезают полностью.

Сакральная мотивация предмузейного собирательства

Сакральную мотивацию предмузейного собирательства можно проследить на ранних этапах развития человеческого общества. В представлениях первобытных людей большую роль играло стремление человека выйти за пределы удовлетворения своих бытовых нужд, биологического существования, стремиться к общению с высшей силой, управляющей миром. В поисках причин природных и общественных событий и явлений люди обращались к этой силе и поклонялись ей. Они зачастую устраивали для культовых целей специальные места и помещали в них определенные предметы сакрального свойства.

Среди таких предметов были и художественно выполненные, например, женские статуэтки как символ плодородия, наскальные и настенные изображения (в пещерах) животных как средство охотничьей магии для того, чтобы иметь в ходе охоты гарантированную добычу. Изобразительная деятельность в первобытную эпоху имела не художественный смысл, а утилитарное познавательное, ритуально-магическое, дидактическое значение. В дальнейшем количество собраний подобных предметов увеличивается, и они помещаются в храмах. Храмы различных вероисповеданий содержат «вотивные» предметы, приносимые туда по обету и по-

священные божеству. Они свидетельствуют о человеческом желании получить помощь со стороны высших сил. В Древней Греции подобные предметы носили название «анатем»[27].

Поводы для жертвоприношений были столь же многочисленны, сколь и ситуации, в которых тогдашний человек хотел почувствовать свою защищенность от стихийных сил, болезней, наводнений, засух, угрожавших его существованию, существованию его скота или урожая, а также от военных действий или просто от грабежей. Любой предмет из материала – дорогого или недорогого, меньшей или большей художественной ценности, мог становиться вотивным. В некоторых случаях дарение носило символический характер в связи с его особым значением и могло принимать форму статуи, представлявшей божество, к которому даритель обращался, или отличившегося в бою военачальника. Оно могло также представлять собою изображение предмета или части тела, имевших отношение к поводу или причине дарения (например, в случае болезни сердца, глаза, уха, руки, ноги в храм приносились изображения определенного органа тела). Об этом свидетельствуют описания анатом в храмах греческих городов Херонеи, Олимпии, в Дельфийском храме Аполлона и других храмах, материалы раскопок в Помпеях.

В христианских храмах средневековья и более позднего времени на обозрение посетителей выставлялись реликвии, связанные с именами Христа, Богоматери, апостолов, библейских праотцов и других персонажей Библии, святых, мучеников. Многие реликвии дублировались в различных храмовых зданиях. Им нередко приписывались целебные свойства, а поклонение им становилось целью паломничества. Другие же реликвии просто привлекали в храмы посетителей. Так, в аббатстве Сен-Дени (около Парижа) хранился кубок из горного хрусталя из храма царя Соломона в Иерусалиме и камея с агатом, на котором был вырезан лик царицы Савской. Английский журналист Дж. Аддисон писал о своей поездке через Италию в 1701 году: «Кафедральный собор в Милане весьма богат реликвиями, которые доходят вплоть до времен Даниила, Ионы и Авраама»[28].

С распространением религии буддизма в Японии, как до этого на ее родине Индии и в Китае, в местных храмах стали сосредотачиваться богатые сакральные собрания. Во время правления японского императора Сёму в столице страны Нара в храмовом комплексе Тодайдзи была выставлена статуя Будды высотой около 15 м (752 г.). Для сохранения ценных подарков, приносимых Будде, было построено специальное здание, получившее название Сёсоин. После смерти императора его вдова Комё передала храму для хранения и все его сокровища, приобретшие сакральный характер. Около сотни из семисот предметов этого собрания сохранились до нашего времени и раз в году выставляются для обозрения пуб-

лике. Здание Сёсоин можно считать одним из древнейших сохранившихся учреждений мира, носивших предмузейный характер[29].

В мусульманской культуре развивавшееся с VII века предмузейное собирательство возникало в первую очередь по религиозным мотивам. Появляются хранилища, связанные с гробницами религиозных деятелей (тюрбе, мазары). Большую известность получила построенная в XI веке гробница одного из них – Али ибн Мусы аль Ризы (умер в 818 году) в Мешхеде в провинции Хорасан (северо-восточный Иран), являющаяся до сих пор местом паломничества. Многочисленные ценные и высокохудожественные жертвоприношения к могиле почитаются как священные реликвии и сейчас хранятся в музее, находящемся неподалеку от гробницы[30].

Сакральная мотивация была характерной и для представителей цивилизаций Центральной и Южной Америки. Испанские завоеватели расхитили собрания ценных предметов культа в храмах завоеванных ими государств Нового Света[31].

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что сакральная мотивация предмузейных собраний развивалась в различных обществах мира на протяжении тысячелетий вплоть до нашего времени.

Экономическая мотивация предмузейного собирательства

Экономическая мотивация предмузейного собирательства связана с переходом человечества от присваивающих форм хозяйства (охоты, рыболовства, сбора дикорастущих растений) к производящим формам хозяйства (земледелию, скотоводству). Начался такой переход при неолите, а развился с применением металла для изготовления орудий труда и оружия. При этом возникли излишки продуктов скотоводства и земледелия: кочевничество обособилось от скотоводства, появилась необходимость в товарообороте между кочевниками, скотоводами и жителями горных зон, специализировавшимися в сфере рудной промышленности.

Обмен товарами между отдельными географическими зонами стимулировал индивидуальное производство и возникновение частной собственности. Выросли социальная дифференциация населения, появились богатые и бедные, не позже IV тысячелетия до н. э. на Древнем Востоке появились ранние государства и города.

У более обеспеченных членов общества возникла возможность самим меньше трудиться и иметь больше свободного времени. Достаток и досуг позволяли отдельным членам общества постепенно превращавшегося в общество имущественного неравенства, возможность абстрактного мышления, ускоряли развитие духовной жизни. Это способствовало, в частно-

сти, предмузейному собирательству у выделявшихся своим богатством членов человеческих общностей – в первую очередь, правителей, военачальников, жрецов.

Добыча, полученная в результате походов и набегов, долги, налоги, пожертвования, присвоение прибавочного продукта, произведенного принудительным трудом, приводили к накоплению у имущих сословий богатств и сокровищ и размещению их во дворцах и храмах. Широко известны богатства, накапливаемые во дворцах правителей и в храмах государств Древнего Востока.

Древние предмузейные собрания экономического значения описаны Гомером в XXIV песни «Илиады». Троянский царь Приам (Дарданион) осматривает в своей кладовой вещи, которые он должен был передать осаждающим Илион (Трою) ахейцам как выкуп за тело своего сына Гектора, убитого Ахиллом:

Так произнес – и, поднявши красивую крышу ковчегов,
Вынул из них Дарданион двенадцать покровов прекрасных,
Хлен* двенадцать простых и столько ж ковров драгоценных,
Верхних плащей превосходных и тонких хитонов исподних,
Злата, весами отвесивши, выложил десять талантов,
Вынул четыре блюда и три светозарных треногa[32].

Подобные сокровищницы предметов были и у других персонажей поэмы – Одиссея и Менелая. Археологические раскопки сделали сокровищницы древнего евроазиатского мира доступными изучению и обозрению. Эти хранилища сокровищ отражали экономические условия того периода, когда производство имело главной целью удовлетворение потребностей самих производителей, а товарообмен путем торговли был крайне ограничен и денежного обращения еще не существовало. Те немногие, которые обладали бóльшим имуществом, чем это требовалось для удовлетворения повседневных нужд, хранили избыточный продукт, в первую очередь, домотканную одежду и металл в форме слитков или изделий, чтобы в случае меновой торговли его можно было бы обменять. Прочность и делимость металла без потери ценности делали его ценнее всех других металлов.

В греческих храмах сосредотачивались значительные богатства. Когда в начале V столетия до н. э. персы напали на Элладу, афиняне использовали серебро, накопленное в форме слитков и в виде вотивных жертвоприношений в храмах, чтобы построить военные корабли, которые помогли им разгромить персидский флот в битве в Саламинском проливе. В начале Пелопонесской войны (последняя треть V века до н. э.)

* Х л е н а – плащ.

афинянам вновь пришлось пустить на переплавку «анатемы» – «памятники благочестия, людей и славы народа, его колоний, жрецов и честных граждан». К этому времени в храме Афины в Акрополе хранилось немало серебра и золота в виде анатем и ваз, которые выносились во время процессий и игр, а их стоимость была не менее шести с половиной тысяч талантов.

Занимавший должность афинского стратега Перикл объявил, что «придется продать всю ту священную утварь, которая употребляется на процессиях и состязаниях <...>. Он присоединил сверх того <...> золотые облачения самой богини (Афины – В.Г.), если бы все источники доходов были закрыты». Правитель города объяснял, «что статуя эта имеет на себе веса сорок талантов чистого золота, и что все оно может быть снято, но, употребивши это золото, необходимо будет <...> возвратить его в неменьшем количестве»[33].

Функции сокровищ греческих храмов были разносторонними. Храмовые статуи и вотивные жертвоприношения хранили этнические обычаи, идеи, память, демонстрировали красоту, а также общинную ценность. Храмовые собрания играли роль банка и общественной казны в привлекательном виде. Временами эта функция становилась ведущей (хотя основной функцией оставалась сакральная). Когда финансовые нужды общины становились затруднительными, количество храмовых сокровищ уменьшалось. Затем жертвоприношения из благородных металлов появлялись в особых кельях храма снова, и увеличивавшееся собрание указывало на возраставшее благополучие и стабильность общины.

В Риме общественные собрания экономического характера в храмах появляются не как постепенное накопление индивидуальных приношений, а как вклад трофеев тех побед, которые превратили некогда небольшую общину в мировую империю.

Римляне также скупали ценные памятники культуры у жителей разорявшихся греческих городов.

Предмузейные собрания экономического характера создавались в древности и в противоположной Средиземноморью части Евразии. Во время археологических раскопок в нынешней китайской провинции Хунань были обнаружены собрания золотых и серебряных предметов эпохи династий Шан (1600 – 1027 годы до н. э.) и Чжоу (1027 – 266 годы до н. э.)[34].

После распада Римской империи народонаселение Западной Европы резко уменьшилось. Жители континента возвратились к примитивной экономике на отделенных друг от друга самоснабжающихся территориях. В этом процессе реорганизации собственности в борьбе правителей этих территорий за власть возрастающую роль играли собрания экономического характера. В эпоху Великого переселения народов правящие круги военачальников германских этносов, завоевавших римские владения,

накапливают запасы награбленного золота и серебра. А.Я. Гуревич отмечает, что драгоценные металлы, полученные германцами и скандинавами во время войн приобретали значение социального отличия: «В варварском обществе оно (награбленное богатство – В.Г.) было не средством товарного обмена и не источником накопления, не столько пускалось в оборот, сколько выполняло важную знаковую функцию». Серебро и золото германские вожди, а позже правители выставляли напоказ – это были важные знаки общественного положения и доблести. В драгоценных металлах воплощалась «удача» («Heill») человека, пока эти металлы находились в его руках, его «удача» не подвергалась никакой опасности, она, неповрежденная, находилась при нем[35].

Вот почему визиготский король Испании и Южной Франции Леовигильд в 568 году после победы в борьбе за престол воссел на троне в королевском одеянии и выставил напоказ свои сокровища. Опорой королевской власти было государство, подданные и сокровища. На протяжении многих столетий сокровища (казна) были приметой княжеской и королевской резиденции. Следы этого можно обнаружить почти во всех европейских столицах.

И в позднейшие времена с чисто материального содержания сокровищницы акцент часто перемещался на символическое значение, на отождествление предметов сокровищницы с общенациональными событиями и выдающимися деятелями[36].

В императорской сокровищнице Венского замка Хофбург, который был резиденцией правящей династии Габсбургов, коронные драгоценности выставлялись напоказ, освящая традиции, восходившие к средневековой сокровищнице герцогов Бургундских, с которыми Габсбургов с конца XV века связывал брачный союз. После утраты кратковременной ведущей роли Бургундии в XV веке во французской и европейской политике, часть знаменитых герцогских драгоценностей была отослана на монетный двор, чтобы покрыть государственные расходы. Опись коллекции герцогов Бургундских стала важным источником, перечисляющим предметы, избежавшие переплавки и появившиеся впоследствии в сокровищницах Габсбургов в Вене и Мадриде.

Коллекции церкви носили не только сакральный и экономический характер, но и характер идеологический. С приобретением церковью больших земельных владений и вкладов она представляла собой большую силу, нередко находясь в тесном сотрудничестве с правящими династиями. Большинство сокровищ Карла Великого, хранившихся в столице его империи Аахене, после его смерти оказались разделенными между двадцатью четырьмя церквями и монастырями.

Монархи сами притязали на церковное имущество, чтобы обеспечить финансами свои войны и другие государственные мероприятия. Фран-

цузские короли нередко конфисковывали церковные ценности и отправляли священные предметы из благородных металлов на переплавку[37].

Несмотря на то, что создание церковных и светских предмузейных собраний средневековья служило в то время и культурным целям, не может быть сомнения в том, что преобладающим было их экономическое значение. Крестовые походы пополнили эти сокровища и дворцовые собрания князей и дворян казавшимися сказочными тогдашним европейцам произведениями искусства.

В свете сказанного трудно согласиться с мнением А.М. Разгона, считавшего, что «музейное» отношение к материальным объектам окружающего мира с накоплением материальных ценностей связывать нельзя[38]. Приведенные примеры свидетельствуют в пользу того, что материальные ценности, приобретавшиеся представителями имущих сословий и классов, часто носили характер экспонатов предмузейных собраний, а, следовательно, являлись элементами предмузейных выставок в силу «музейного» отношения к ним со стороны их владельцев.

Мотивация предмузейного собирательства социального престижа

Собирание предметов, подтверждающих положение человека в общественной группе относится, как экономическое и сакральное собирательство, ко временам первобытного общества. Описывавший обычаи туземцев Меланезии (западная Океания) антрополог Бронислав Малиновский отмечал, что у тех «накопление запасов пищи – это не только результат экономической предусмотрительности, оно также порождено желанием представления и повышения социального престижа посредством обладания богатством <...>. Пусть пища даже испортится <...>, но туземцы хотят иметь ее еще больше, чтобы она отражала признак богатства»[39].

Более выраженно в целях подчеркивания высокого социального статуса мотивация предмузейного собирательства проявлялась у кочевых и оседлых этносов Евразии, формировавших государства. Создавались гробницы, содержавшие оружие, колесницы, сосуды, предметы первой необходимости, золотые, серебряные, бронзовые украшения, статуэтки и другие художественные предметы. Вождя или правителя в загробный мир нередко должны были сопровождать жены, слуги, рабы, музыканты, танцовщицы. Предметы, помещавшиеся в подобные гробницы, представляли собой своего рода «предмузейные капсулы», предмузейные собрания, рассчитанные на «внутреннее», «монологическое» (для самого себя) использование их хоронимыми знатными лицами в загробном мире, в существование которого они верили.

Видоизменения в ритуале захоронения правителей привели к созданию одного из образцов подобного предмузейного собрания, обнаруженного в 1974 году в Линдуне неподалеку от китайского города Сиань (в древности Чанъань) – захоронения объединителя и реформатора Китая императора Цинь Шихуанди (227 – 207 годы до н. э.). В двух камерах гробницы было размещено семь тысяч восемьсот терракотовых фигур воинов, а также фигуры запряженных в колесницы лошадей, выполненные в натуральную величину. Фигуры воинов сохраняют боевой порядок. Каждая фигура представляет собой изображение конкретного человека, они не повторяли друг друга, у всех у них индивидуальные черты лица, иногда отражающие различное этническое происхождение жителей новосформированной империи. В 1979 году захоронение было превращено в музей[40].

Захоронения знатных людей отличались гигантскими размерами, которые должны были поражать воображение современников и потомков. Подобные гробницы, равно как и многочисленные роскошные храмы и

дворцы, в странах Древнего Востока были не только проявлением образа жизни верхов правящего класса, его экономической и культурной мощи, но и стремлением правителей воздвигнуть себе памятники славы для назидания позднейшим поколениям, создать исторические оправдательные документы своим деяниям. Типичным примером этому служат пирамиды египетских фараонов, которые служили символами вечности и непоколебимости их царской мощи[41].

Правители Древнего Востока вывозили захваченные в покоренных землях богатства и выставляли их на всеобщее обозрение. Эламский правитель Шутрук-Наххунте I в своей столице Сузы поместил в храме произведения искусства, вывезенные из покоренного им около 1180 года до н. э. Вавилона[42]. Ассирийские цари в западных воротах города Ашшур поместили в специальном зале булавы и палицы, посвященные богу войны и смерти Нергалу (IX век до н. э.)[43].

Когда Афины установили свое господство в Афинском Союзе, объединявшем ряд греческих полисов (городов-государств), на видном месте почти каждого из них помещалась статуя Афины из слоновой кости и золота – подарок Афин. Скульптуры устанавливались гражданами различных полисов, сознававших свое зависимое от Афин положение, что воспитывало страх перед могуществом Афин, а также подчеркивало единство Афин и других участников союза.

После завоевания Римом Греции и эллинистических государств, в Римской империи во многих городах помещались скульптурные изображения императоров с целью демонстрации римского могущества[44].

Многие римляне стремились поставить себе или своим предкам статуи на римском Форуме. Статуя должна была прославить данного человека или его предков (поэтому было важно, чтобы изображенное лицо не спутали с кем-нибудь другим). Она должна была выражать уважение или почитание. Во II веке до н. э. римский Форум был настолько загроможден статуями подобного рода, что было принято специальное решение убрать половину из них[45].

Показательные выставки дорогих предметов нередко были главной целью некоторых римских коллекционеров. Вольноотпущенники порой были склонны украшать дома колоннами из алебастра и черепашьих панцирей, и фонтанами с серебряными трубками с тем, чтобы это стирало из памяти окружающих их рабское прошлое. Римский писатель Гай Петроний в главе «Пир у Тримальхиона» своего романа «Сатирикон» привел сатирически окрашенный пример подобного тщеславного поведения разбогатевшего вольноотпущенника и описал обилие в доме этого человека выставляемых напоказ ценных предметов[46].

С переносом императором Константином столицы Римской империи из Рима в Византий, получивший название Нового Рима (330 г.) (позже Константинополь), туда были перевезены тысячи произведений искусст-

ва из различных городов. Во многих случаях эти произведения искусства были выставлены в публичных местах: на императорских форумах и площадях, в портиках государственных учреждений, на огромном ипподроме. Его украсили четверкой коней из бронзы и «змеиной» колонной из Дельф. Преемники Константина продолжали его традицию. Феодосий Великий перевез сюда из Египта гранитный обелиск фараона Тутмоса III. Местами экспозиции древних и новых произведений искусства были императорский дворец и собор святой Софии.

Длительное время Константинополь был городом, в котором на всеобщее обозрение были выставлены многочисленные скульптурные изображения до тех пор пока, город не был разорен западноевропейскими крестоносцами в 1204 году. Венецианцы получили от захватчиков в уплату за перевоз их туда по морю право вывоза из города многих произведений искусства, в том числе упомянутую квадригу отлитых из бронзы коней. Ими был украшен вход в кафедральный собор Сан-Марко в центре Венеции. Четверка коней была реквизирована солдатами Французской республики в 1797 году и почти два десятилетия украшала Париж, пока не была возвращена в Венецию.

Социальные отличия, проявляемые в предмузейных собраниях описанного типа, служили определенным сословным и иным групповым целям. Подобные собрания в более поздний период весьма часто становились основой для создания музеев.

Мотивации предмузейного собирательства групповой принадлежности

Борьба против сил окружающей природы побуждала людей первобытного общества изначально объединяться в группы, возможности которых намного превышали сумму индивидуальных сил. Партнерское участие в таких группах основывалось на равной практической деятельности в сельскохозяйственной общине, охотничьем или воинском отряде, рыболовецкой артели. Оно скреплялось человеческим воображением, что нередко проявлялось в собирании предметов, связанных с осознанием группой людей своей общности.

Собирательство как доказательство родства с легендарными предками

На всех этапах развития человеческого общества умы людей занимал вопрос об их происхождении. Согласно древнегреческим мифам и легендам первые люди были созданы героями, рожденными богами. В греческих храмах выставлялись материальные объекты, свидетельствовавшие

о связи эллинов с легендарными предками. Представленные в храме Паллады в греческом городе Метапонт на Апеннинском полуострове кузнечные инструменты почитались, как орудия, с помощью которых будто бы был сооружен троянский конь, описанный в «Илиаде».

Популярным сюжетом картин, выставлявшихся в греческих храмах, было изображение расы титанов, некогда, как верили греки, населявших Землю и пытавшихся поколебать небо, восстав против богов. В Фивах хранились кости великана Гериона, которого по преданию умертвил Геракл. И эллины, и римляне были уверены в том, что обнаруживаемые ими ископаемые останки древних животных принадлежали их гигантским предкам, и потому эти останки окружали почетом.

Римский писатель-энциклопедист Плиний Старший в своем многотомном энциклопедическом сочинении «Естествознание», в котором содержатся сведения и по истории искусства, и по истории быта Рима, писал о костях людей необычных размеров, которые находились в садах семьи Саллюстиев и в их хранилищах урн с прахом предков «кондиториях». Историк Светоний упоминал о том, что кости диких животных, известные под названием «кости гигантов», выставлялись напоказ на вилле императора Августа, как кости его предков[47]. Отдельные римские предмузейные собрания должны были олицетворять идею возводимой к мифическим предкам генеалогии семей их обладателей. Статуи предков, их рельефные изображения нередко украшали места, в которых протекала повседневная жизнь римских знатных семей[48].

Общая черта подобных предмузейных собраний – их связь с легендарным прошлым, отличающимся от датированного или иным образом зафиксированного факта. Такие собрания становились культурной силой, вносящей ощущение единения в обществе. Идентификация с предками сверхчеловеческой силы повышала уверенность в себе. Собрание признаков сверхчеловеческого происхождения считалось равносильным грамоте на привилегии какой-либо социальной группы.

Интерес к легендарным предкам продолжал развиваться в Европе и после падения Римской империи.

Собирательство патриотического характера

Издавна предметы, воплощавшие идеи единства той или иной человеческой общности, хранились и выставлялись для отображения этих идей. Сравнивая почитание наследуемых вещей в первобытных общинах островов юго-западной части Тихого океана и Европы, Бронислав Малиновский писал: «Когда я после шести лет моего пребывания в Южных морях и Австралии вернулся в Европу и посетил впервые в своей жизни Эдинбургский замок, мне там показали коронные драгоценности. Храни-

тель рассказал немного о том, как и какие король или королева при таких-то и таких-то обстоятельствах их носили <...>. Я вспомнил, что нечто подобное мне уже рассказывали <...>. И тогда передо мной предстало видение туземной деревушки на коралловом острове <...> и обнаженных людей. Один из них показывал мне «вайгу» – тонкие нитки с красными бусами и большие старые предметы, топорно сделанные и грязные. Он тоже с уважением называл и рассказывал их историю <...>. И наследственные «коронные предметы», и «вайгу» тщательно хранились в связи с историческими чувствами, которые были связаны с ними. Каким бы ни был предмет – уродливым, бесполезным, и согласно общераспространенным стандартам, не имевшим цены, – он играл видную роль в исторических событиях и проходил через руки исторических лиц, и, следовательно, являлся неисчерпаемым источником важных чувственных ассоциаций, и не может не быть ценным для нас»[49].

Жители греческих городов выставляли в общественных местах предметы, свидетельствовавшие об их общности и патриотических традициях. Например, в Дельфах дорога, которая поднималась по крутым извилистым склонам горы к храму Аполлона, была уставлена по обе стороны памятниками, которые иллюстрировали греческую мифологию и историю. В Дельфах же и в Риме на стенах зданий и колоннах закреплялись носовые части вражеских кораблей или «ростры». У одного из входов на римский Форум и сейчас находятся остатки древней трибуны ораторов Ростры, потому что она была украшена носами трофейных судов[50].

В Аркадии в одном из храмов находились панцирь и копье, приписывавшиеся Александру Македонскому[51]. В общественных местах Эллады и Рима размещались и трофеи. В храме Эрехтейон на афинском Акрополе находились меч и панцирь персидских военачальников Масистия и Мардония[52].

В Колоннаде поблизости рыночной площади в Афинах были выставлены изображения сцен победы над Троей и битв при Марафоне и Мантинее. В храме Асклепия в Никомедии (ныне Изник, Турция) хранился меч легендарного царя эфиопов Мемнона[53].

Упоминаемые предметы, выставленные на обозрение в людных местах, были рассчитаны на воспитание у наблюдавших их людей чувства этнической общности.

Как и в древние времена, в средние века в общественных местах помещались трофеи и мемориальные предметы. Жители итальянского города Пизы (Тоскана) вмуровывали в фасады храмов трофеи побед над мавританскими (арабскими) властителями Балеарских островов – хрустальные и стеклянные бокалы, драгоценные камни и слоновую кость, предметы из майолики. В соборах испанских городов хранились: в Толедо – португальское знамя, захваченное в битве при Торо (1476), в Бургосе – сундук кастильского героя борьбы против мавров Сида, в Севилье –

слоновый бивень, который выдавался за кость боевой кобылицы Сида Бабьеки.

В феодальную эпоху трудно было провести четкую линию между родовыми и патриотическими или общенациональными собраниями. Серии изображений монархов содержали в себе мощную национальную информацию. Наследование престола представителями одной династии на протяжении поколений рассматривалось как богоугодное и легитимное дело для каждого из монархов, наделенного властью над народом, населяющим определенную территорию.

В других случаях территория проживания становилась символом, определяющим групповую идентификацию ее жителей. Это имело место в Италии, где в 1162 году римский сенат издал указ о том, что колонну императора Траяна запрещалось не только разрушать, но и повреждать.

Древние строения делали славу прошлого близкой и осязаемой для многих поколений жителей Италии, стремившихся подчеркнуть свое единое существование, поскольку со времени падения Римской империи она не представляла собой единого целого и состояла из отдельных небольших по размерам, хотя и влиятельных государств. Перевод римского первосвященника во французский захолустный городок Авиньон (1309) с молчаливо подразумеваемой утратой влияния западной церкви поощрял проявление итальянского патриотизма, в том числе в виде создания предмузейных коллекций патриотического содержания[54]. Позднейшее возвращение папы в Рим (1377) и восстановление в нем папской власти также привлекали внимание к наследию римской древности и побуждало отдельные группы образованных людей к мысли о необходимости более серьезного знакомства с ним.

Собирательство как выражение единства средиземноморского и переднеазиатского мира

Культура древних обществ Средиземноморья и Передней Азии, составлявших в I тысячелетии до н. э. взаимосвязанную часть тогдашнего более развитого экономически населенного мира (ойкумены), имела естественную космополитическую тенденцию к интеграции. Идея такой интеграции реализовалась на практике с конца IV века до н. э. в форме эллинистической культуры, а с I века до н. э. в форме римской культуры.

Проявлениями такого интеграционного стремления создать единое для Средиземноморья и Передней Азии культурное пространство было основание Александром Македонским греко-македонских поселений к востоку от Эллады вплоть до Средней Азии и Индии и взаимопроникновение религиозных культов различных частей Средиземноморья и Передней Азии, которое завершилось распространением в этом регионе и за

его пределами христианской религии, принципиально отличавшейся от упоминавшихся культов.

Особое место в описываемом процессе занимало использование греческого культурного наследия. Эллинистические правители царств Атталидов в Пергаме и Лагидов (Птолемеев) в Египте собирали, как уже говорилось выше, рукописи, статуи, гипсовые слепки, геммы. В императорском Риме древняя культура Греции почиталась как ценное наследие. Римляне не только присваивали материальные ценности покоренной ими Эллады, но и впитывали эллинский дух, для чего посещали прославленные своими памятниками и традициями местности Греции. Дети знатных римлян обучались у эллинских философов сперва греческому, и только потом латинскому языку, а в памятниках римской архитектуры широко использовались греческие мотивы.

Высоко почитая эллинскую культуру, римляне выставляли в своих предмузейных собраниях ее материальные предметы, например, цепь, приковывавшую мифологическую царевну Андромеду к скале на берегу моря в городе Иоппа[*] и кость убитого мифологическим героем Персеем чудовища, которое собиралось пожрать ее.

Образ Римской империи пережил ее политический распад и позднейший подъем Византии как культурного центра. Переселение германских племен на запад, переход их в христианство и ассимиляция части их римлянами и романизированными этносами привели к очередной попытке создания однородной западноевропейской культуры. Франкский король Карл Великий, присвоив себе титул римского императора, послал монахов в Италию приобрести ранние христианские произведения искусства, в которых сочетались классические и христианские традиции. Претензии на господство в Центральной Европе с титулом римских императоров предъявляли и немецкие короли, создавшие в 962 году «Священную Римскую империю» (с конца XV века – «Священную Римскую империю германской нации»), просуществовавшую до 1806 года[55].

Идея единства средиземноморского и переднеазиатского мира в сочетании с иудео-христианской традицией, воплощенной в Библии и евангельском учении Христа, получила дальнейшее развитие в области культуры в период позднего средневековья и, особенно, в период Возрождения. Даже в путеводителях для паломников типа «Чудес города Рима» рекомендовались для осмотра не только христианские храмы, но и остатки языческих храмов и памятников.

Вместе с тем, в христианском, как и мусульманском, миропонимании существовало представление о связи между всем язычеством и силами зла. Это представление на протяжении столетий заставляло большинство

[*] Ныне Яффо в составе Тель-Авива (Израиль). Это место и сейчас является объектом туристских маршрутов.

жителей Западной и Южной Европы и Ближнего Востока избегать контактов с материальными остатками античного мира. Поскольку такой церковный авторитет, как Августин Блаженный, объявил языческих богов демонами[56], языческие статуи стали казаться людям воплощением демонов в камне. Средневековый крестьянин, случайно выкопавший в поле римскую статую или ее фрагмент, торопился отделаться от них и доставлял их священнослужителю, который нередко приказывал раздробить такой предмет и замуровать его остатки в кладку церковной стены.

Известен случай, когда в XIV столетии одна древняя языческая реликвия была обвинена в том, что является прибежищем злых сил. Когда тосканский город-республика Сиена терпела неудачи в междоусобной вражде с Флоренцией, часть сиенцев обвинила статую Афродиты работы Лисиппа (которую незадолго до того установили на центральной площади) в том, что она околдовывает город злыми чарами. Статую разрушили, а ее части закопали, но на территории, принадлежащей враждебной Флоренции. В конце XV столетия страх перед обвинением в покровительстве язычеству удерживал папу Иннокентия VIII от проявления интереса к классическим коллекциям Ватикана, собранным некоторыми его предшественниками.

Позднейшее развитие мотивации собирательства групповой принадлежности проявлялось и в иных формах (например, собирательство коллекций и предметов вооружения и защиты от оружия, характерные для дворянства) и впоследствии отразилось на тематике и специализации различных предмузейных и музейных коллекций.

Закрепление связей между людьми с помощью архивов, библиотек и предмузейных собраний

Человек издавна закреплял и передавал во времени и пространстве сведения об окружающем мире в виде его материальных предметов как элементов исторической памяти. Собраниями таких предметов становились ранние архивы, библиотеки и предмузейные собрания, выполнявшие сходные задачи коммуникации между людьми посредством закрепления социальной информации с помощью исторических источников.

Попытки закрепления коммуникации между людьми посредством подобных документальных средств прослеживается уже в палеолите. Надлежащее развитие эти средства получили в Месопотамии периода шумеров. Самые ранние архивы относятся к первой четверти III тысячелетия до н. э. Позднее глиняные таблички с клинописными надписями, обожженные в печах или высушенные на солнце, стали хранить в ящиках и корзинах, покрытых битумом, чтобы уберечь их от сырости. К корзинам привязывались ярлыки с указанием содержания документов и перио-

да, к которому они относятся. В архиве храмовой администрации в городе Ур в XIX веке до н. э. таблички располагались на деревянных полках в специальном помещении. При раскопках в Хорсабаде на территории древней Ассирии взору археологов предстала комната, в стены которой были встроены тремя рядами ниши, а в них хранились такие таблички.

Храм Аполлона в Дельфах и храм Зевса в Олимпии были общеэтническими храмами, а также архивами (в них сохранялись копии договоров, заключенных полисами) и одновременно прототипами музеев. В них выставлялись напоказ трофейные предметы (щиты, мечи и др.) в знак победы над врагом, статуи военачальников и флотоводцев.

В Риме существовали частные и ведомственные архивы, а в 78 году до н. э. построили специальное помещение для сенатского архива – «табулярий» на спуске от Капитолия к римскому Форуму[57].

Одно из достижений месопотамской культуры – создание библиотек. В Уре, Ниппуре и других городах Двуречья, начиная со II тысячелетия до н. э., в течение веков писцы собирали литературные и научные тексты. Таким образом возникали частные библиотеки. Появляются и царские библиотеки и среди них библиотека ассирийского царя Ашшурбанапала (669 – около 635 года до н. э.), собранная в его столице Ниневии. В ней сохранялось более 30000 табличек и фрагментов, которые отобразили достижения месопотамской цивилизации. И здесь глиняные таблички, как и в архивах, помещали в закрывающиеся ящики и корзины, снабжая их глиняными же этикетками с записями о содержании и характере текста. В Египте библиотеки назывались «домами папируса».

Подобные собрания документов свидетельствовали о желании фиксации, передачи информации и любознательности к прошлому.

С конца периода Возрождения представители средних слоев общества Европы, нуждающиеся в пользовании книгами, но не располагающие достаточными средствами для их приобретения, – ученые, писатели, эрудиты, художники – оказывают моральное влияние на богатых владельцев книжных собраний, и некоторые светские и духовные феодалы начинают создавать публичные библиотеки. Так, в 1602 году в Оксфорде была открыта доступная для преподавателей и студентов местного университета Бодлеевская библиотека. В 1609 году в Милане стала доступной библиотека Амброджиана, основанная епископом Федерико Борромео. В 1620 году была открыта библиотека Анджелика в Риме, созданная епископом Анджело Поццо, а в 1643 году кардинал Дж. Мазарини открыл в Париже основанную им библиотеку для посетителей.

Несколькими десятилетиями позже в результате оказания подобного влияния стали открываться и публичные музеи – Эшмоуловский музей в Оксфорде (1683), Капитолийский музей в Риме (1734), коллекции Анны Марии Луизы Медичи во Флоренции (по ее завещанию, 1743), Британский музей в Лондоне (1753).

Музей, библиотека и архив первоначально развивались как одно целое, но постепенно отделились друг от друга в силу их основных свойств.

Так, находившаяся с 1862 года в составе Московского Публичного и Румянцевского музея библиотека в 1926 году была преобразована в Государственную библиотеку СССР им. В.И. Ленина. В составе Британского музея в течение более чем двух веков находилась Библиотека Британского музея, которая в 1973 году перешла в состав Британской библиотеки.

В каждом музее должны быть библиотека и архив, в каждой библиотеке – архив и выставочные залы, в каждом архиве – библиотека и помещения для представления выставок. Разделение этих трех учреждений со временем становилось неизбежным.

Разделение учреждений по хранению и передаче информации объясняется тем, что библиотека и архив осуществляют функции сбора, хранения и исследования письменных и изобразительных источников и передачи их информации посредством использования в первую очередь через рациональное, а музей через эмоциональное восприятие. Они отделяются друг от друга со времени возникновения коллекций нового типа и изобретения книгопечатания в XV веке, когда возникает отличие механически тиражированных текстов от рукописных[58].

Собирательство как средство возбуждения любознательности

Попытки собирать древние предметы и раскапывать и восстанавливать отдельные здания города Ура предпринимались вавилонскими царями Навуходоносором II и Набонидом в середине VI века до н. э. Археолог Л. Вулли, раскапывавший развалины Ура в XX веке, приписывает создание прототипа школьного музея дочери Набонида Эннигальди-Нанни[59].

В ходе раскопок этот исследователь обнаружил остатки двух смежных комнат в школе для юных писцов, а в них остатки клинописных табличек, датированных им XVI столетием до н. э. Л. Вулли обнаружил также прототип музейной этикетки, в которой ее составитель описывал копии клинописных надписей более раннего периода из храма времен царя Амар-Суэна (XIX век до н. э.). Не только стремлением подтвердить свой престиж, но и любознательностью можно объяснить появление зверинцев с содержащимися там львами при дворах правителей Древнего Востока. Эта традиция прослеживается со времен III династии Ура, правившей объединенным Шумеро-Аккадским царством с конца XXII по начало XX века до н. э.

В документах из Телль-Амарны фараонов Аменхотепа III и Аменхотепа IV (XIV век до н. э.) было обнаружено письмо к одному из них от вавилонского царя Бурна-Буриаша II, в котором тот просил прислать ему «похожие на живые» (вероятно, чучела) образцы египетских «животных, которые живут и на земле, и в реке». Речь, вероятнее всего, шла о крокодилах и гиппопотамах.

Плиний Старший называл человеческую природу «передвигающейся и любознательной». В его времена (I век н. э.) и позже в Римской империи поощрялись любознательность и путешествия. Держава была связана удобными сухопутными и морскими путями, и в длительные периоды внутреннего мира уровень безопасности и комфорта в ней постоянно возрастал.

Люди плавали по морю и совершали длительные поездки, чтобы осмотреть достопримечательности местностей за пределами места их проживания. Такие достопримечательности привлекали людей из-за своей необычности, славы, литературной известности[60].

Иметь собрание предметов греческого происхождения могли себе позволить лишь более состоятельные представители римского общества, совершать же поездки в Грецию, а также в славящийся своими памятниками старины Египет для их обозрения было по карману гораздо большему количеству жителей империи. Представители провинциальной знати с подобной же целью посещали Рим. Не меньшее число приезжих собиралось и на празднование, начиная с VIII века до н. э. игры в Олимпии (полуостров Пелопоннес)[61].

Путешественники обычно посещали храм и получали зрительную и словесную информацию о них. Ворота ограды храмов были распахнуты настежь, в окружающие храмы садах нередко содержались священные животные, птицы, а в прудах – рыбы. Внутри и снаружи храмов размещались естественные и созданные человеком диковинные предметы, в том числе скелеты уродливых людей и животных, редкие растения, принадлежности экзотического быта жителей дальних стран и другие редкости. Так, в египетском городе Гиераполе в храме Сирийской богини можно было увидеть одежду «варваров», драгоценности из Индии, слоновые бивни.

В храме Юноны Астарты в Карфагене можно было увидеть шкуры «волосатых диких женщин» (предположительно горилл)[62]. В храме Геркулеса в Риме были представлены шкуры животных, которые якобы убивали людей одним своим взглядом, как утверждали надписи, восходившие к традиции покорения римлянами Нумидии (ныне территория Алжира) в конце II века до н. э. Павсаний в своем «Описании Эллады» перечислил находившихся в греческих храмах образцы «эфиопских быков» (носорогов) и верблюдов «из Индии».

Храмовые собрания экзотических вещей и их представление могли вызывать у местных и приезжих посетителей интерес к необычному, редкому и диковинному и развивать у них любознательность.

В «Моралиях» Плутарха впервые появилось противопоставление двух видов любопытства: одного, при котором заглядывают в окна соседей, другому – любознательности, которой можно компенсировать моральную неблаговидность первого вида[63]. Не позже II века до н. э. роль собраний диковинных предметов с целью пробуждения и удовлетворения любопытства второго вида стала постепенно уменьшаться по мере распространения христианства. Классический спор между стоической добродетелью познавательной сдержанности и стремлением к знанию, которое Аристотель считал характерным для всех людей, сменился напоминанием из Библии о том, что не следует заботиться о том, что не является необходимым с точки зрения ниспосланной свыше мудрости[64].

То, что было непривычным и неизвестным, и то, о чем в Священном Писании не говорилось, в средние века выводилось за пределы интересов верующих[65]. Поэтому предметы диковинного вида могли попадать в это время в немногочисленные известные нам по источникам предмузейные собрания в качестве вещей, обладающих магическими свойствами, в первую очередь, утилитарного характера – лекарства или противоядия.

Собирательство как средство исследовательской деятельности

В древнем мире собрания составлялись не только тогда, когда воедино сводились случайные разнородные вещи, которые воспринимались сугубо эмоционально, но и тогда, когда осуществлялся целенаправленный сбор по определенному плану. Для средиземноморской цивилизации характерна эволюция научной мысли. Это и получило отражение в определенных собраниях некоторых школ и научных учреждений (Ликея, Мусея и др.), о которых более подробно говорилось выше.

В период средневековья мотивация собирательства с целью исследования заметно угасает. Она восстанавливается лишь на самых последних его этапах, чтобы в полной мере развиться в период Возрождения.

Собирательство как средство эстетического переживания

Наиболее ранние свидетельства опосредованной коммуникации людей между собой относятся к верхнему палеолиту. Они проявлялись в виде произведений объемной пластики и наскальных рисунках, отличающихся стихийным натурализмом изображения лошадей, оленей, би-

зонов в пещерах Альтамира, Ляско и др. в нынешних Испании и Франции. Натуральность таких изображений некоторыми авторами объясняется тем, что изобразительная деятельность в первобытную эпоху имела не эстетический или художественный смысл, а утилитарное синкретическое – познавательное, ритуально-магическое, дидактическое значение. Охота была важным занятием человека. Объектом, который поглощал его внимание и олицетворял силы природы, был дикий зверь. От удачи в охоте зависела жизнь человека.

Эстетическая оценка художественных произведений формируется позже в обществах древнего мира и, особенно, в Древней Греции. Выше упоминались публичные собрания в Греции классической эпохи и в эллинистических государствах. Эти собрания носили не только сакральный, престижный, экономический, групповой, но также и эстетический характер. Об эстетическом воздействии их на людей свидетельствует пьеса греческого автора III века до н. э. Герода «Жертвоприношение Асклепию». Персонажи пьесы жительницы острова Кос Кинна и Коккале приходят к святилищу бога врачевания Асклепия, чтобы принести ему в жертву за исцеление петуха. После обряда жертвоприношения они рассматривают статуи и картины храма, и Коккале говорит:

А гуся-то, о Мойры, мальчик как душит.
Не знай я, что стоит передо мной камень,
Подумала б, что гусь загоготать сможет.
Наверняка со временем начнут люди
И в камни жизнь вливать…
Коль вон того тронуть
Нагого юношу – получит он ранку!
Не видишь ли, с какою теплотою, Кинна,
Трепещет на картине все его тело?..
Не правда ли, что жизнью все они дышат?[66]

Женщин взбодрили ритм, гармония, цвета. Их впечатление от увиденного явно доставляло им удовольствие.

Следует подчеркнуть: психологи отмечают, что зрение представляет внешне объекты устойчивыми, дифференцированными, индивидуализированными в отличие слуха, обоняния, осязания, которые способствуют представлениям о текучести мира. Зрительные образы обладают большей информационной полнотой, чем звуковые, в меньшей степени нуждаются в когнитивной достройке. В письменную античную эпоху передача и организация знаний об окружающем мире была более визуализированной, чем в бесписьменные и малописьменные эпохи[67].

Эстетическое воздействие художественных предметов, по замыслу устроителей их представлений публике, дополнялось дидактическим. Публично выставленные статуи, картины, другие предметы из предмузейных собраний должны были расширить кругозор горожан и чужеземцев, побуждать их не ограничиваться мыслями о своих общинах, напоминать о бренности человеческой жизни. Статуи и портреты философов, государственных деятелей, героев приобщали зрителей к кругу людей, более известных, чем рядовые члены общины, должны были ориентировать людей на высокие эстетические принципы.

Павсаний описывал статую Зевса в Зале советов в Олимпии, как «лучшее из изображений Зевса, рассчитанное на устрашение порочных людей»[68]. Описывая картину Паррасия «Афинский демос» – персонификацию жителей Афин, Плиний Старший писал, что художник представил их на ней «переменчивыми, холеричными, несправедливыми, непостоянными, но также благодушными, и сострадательными, жалостливыми, хвастливыми, возвышенными и смиренными, свирепыми и робкими – и все это в одно и то же время»[69].

Статуи, изображавшие женщин и детей, отправленных из Афин при угрозе персидского нашествия, запечатлели эпизод греко-персидской войны и служили средством передачи исторической информации. Их роль, однако, была более важной, нежели простое подтверждение исторического факта. Фигуры сохраняли разнообразие эмоций и наводили на мысли об определенных этических принципах. При посредстве художественной формы историческая информация превращалась в эстетизированное обращение к потомкам. Изображение могло привлечь внимание индифферентного прохожего, вызывая размышления у созерцающего и возбуждая волнение у равнодушного, оно было рассчитано на возникновение вереницы воспоминаний в виде исторической панорамы, в которой частный инцидент был фрагментом общего и превращал единичное событие прошлого в символ вечной человеческой проблемы.

Представление художественных произведений, подобное описанным выше, было распространено и в Риме. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что в античном мире картины и статуи не помещались в музей. Они не предназначались для чистого созерцания.

В период Средневековья в христианском мире эстетическая мотивация предмузейного собирательства прослеживается по источникам весьма слабо (подобно исследовательской мотивации). Замысел храмовых и дворцовых предмузейных собраний в тогдашней Европе был подчинен иным мотивам. В своей «Исповеди» Августин Блаженный рассматривал эстетический подход к предметам окружающего мира как противоречащий красоте праведности[70]. Только спустя восемь столетий после Августина святой Фома Аквинский предоставил эстетическим эмоциям бóльшую свободу[71]. Но к этому времени произошли существенные сдвиги в культурной и эко-

номической жизни Европы, а политическая жизнь стала более стабильной. Источники этого времени свидетельствуют о появлении бóльшего, чем это было раньше, количества частных предмузейных собраний, а также о более частых паломничествах в Рим, во время которых (как об этом уже говорилось выше) пилигримы знакомились не только с христианскими, но и с античными достопримечательностями Италии.

Место предметов предмузейных собраний в массовых динамических представлениях

Предметы предмузейных собраний занимали определенное место не только в храмовых и частных собраниях, но и в массовых торжествах и празднествах людей в ранние эпохи. Подобные массовые представления описаны в источниках. Среди таких представлений можно назвать празднества с процессиями древних греков в честь своих божеств.

Шествия и процессии включали в себя перенесение и представление священных предметов. Постепенно они приобретали театрализованный характер. Храмовые статуи, проносимые в таких случаях по городам, не были изолированы от игровой, обрядовой и зрелищной сферы.

В честь бога виноделия Диониса по Афинам провозился на колеснице корабль, на котором по преданию он когда-то прибыл в этот город. Отсюда происходит название более позднего европейского празднества «карнавал» (от лат. «carrus navalis» – корабль, поставленный на колеса). В начале праздника процессия проносила по городу деревянную статую Диониса из его храма в другое священное место, а оттуда в театр, повторяя тот путь, которым божество совершало свой первый въезд в Афины.

Другими праздниками, в ходе которых по улицам проносились храмовые предметы культа, были Элевсинские мистерии в честь богини плодородия Деметры и Панафинеи в честь покровительницы центра Аттики Афины. Во время Панафиней члены магистрата и музыканты следовали в процессии от предместья города Керамика на Акрополь к храму богини. Участники шествия катили на колесах к храму священный корабль с натянутым в виде паруса на мачту пеплосом – верхней одеждой, каждый раз заново сотканной афинянками. В храме женщины обряжали статую богини в это одеяние, которое символизировало красоту и благопристойность, дисциплинированность и свободолюбие афинян. В память этой процессии на фризе храма Афины были созданы рельефы[72].

Чисто римским явлением были погребальные процессии, во время которых проносились восковые маски умерших предков знатных родов, и триумфы по окончании войны, если в ее ходе было убито не менее пяти тысяч врагов. Центральной фигурой триумфа был победитель (триумфатор), который проезжал от Марсова поля через два цирка и Форум к Ка-

питолию на колеснице*, перед которой провозили трофеи и вели побежденных воинов во главе с правителем побежденной страны или вождями вражеских племен. В триумфе принимали участие воины-победители.

После разрушения Иерусалима в 70 году н. э. в ходе триумфа Тита (сына тогдашнего императора Веспасиана) во время шествия были показаны награбленные богатства, своим видом доводившие многих жителей Рима до экзальтации. Среди этих богатств были священные покрывала из Иерусалимского храма, священная утварь оттуда же, восточные ковры и ткани, медные изваяния, статуи из слоновой кости, корзины с золотыми монетами. В ходе подобных процессий проводились слоны, верблюды, львы, тигры, пантеры и другие экзотические животные. Вслед за этим в серебряных сосудах провозили цветущие кустарники и деревья с плодами. В конце процессии шествовали представители покоренного этноса.

Эволюция использования предметов музейного значения в массовых динамических представлениях от Греции к Риму показывает, что поощряемые и направляемые государством в определенную сторону представления и празднества в Риме играли роль, противоположную той, которую они играли в период греческой демократии. В ходе подобных процессий предметы музейного характера могли не только способствовать воспитанию гражданских качеств, но и пробуждать низкие чувства людей, причем в широких масштабах[73].

В средние века в христианском мире предметы музейного значения сакрального характера (реликвии, объемные и плоскостные изображения персонажей Нового Завета, сюжетов из Библии, церковные утварь и облачения) широко использовались и в других традиционных динамических представлениях, например, народный праздник карнавал сопровождался не только уличными шествиями, но и театрализованными играми и красочными процессиями, представлявшими «триумф римских императоров», которые носили характер передвижных выставок с показом предметов музейного значения.

Тем не менее, представляется очевидным, что в этот период влияние на широкие массы зрительных образов предметов предмузейных собраний, как это бывает в малописьменные эпохи, заметно уменьшилось по сравнению с тем, какое влияние оказывали они в древнем мире. Скудость зрительных образов в древней и средневековой литературе отражает засилие слова в культуре того времени и связанность индивида с его коллективным словесным опытом. Нельзя отрицать того, что в экспансии слуха, осязания и обоняния значение имела худшая освещенность жилищ в средние века по сравнению с жилищами древнего мира.

---

* Во время малого триумфа триумфатор входил в город пешком в сопровождении хлопальщиков. Отсюда происходит слово «овация» – шумные, длительные аплодисменты.

Виды бытования предмузейных собраний

При рассмотрении мотивации предмузейного собирательства были определены основные виды формирования предмузейных собраний в архаичном, древнем и средневековом обществах. Среди этих видов были названы помещение в гробницах предметов, необходимых по тогдашним представлениям для пребывания в загробном мире, пожертвования, трофеи, реликвии, культовые предметы, сокровища.

Большинство таких собраний носило неупорядоченный несистематизированный характер, хотя цель у них была одна: сосредоточение предметов для представления их зрителю. Этой цели подчинялись определенные задачи. В их числе были способы приобретения, хранения, восстановления привычного облика, соответствующего размещения и освещения вещей, изъятых из утилитарного оборота.

Как уже отмечалось выше, в ходе завоевания Греции и других стран римляне вывозили оттуда в качестве трофеев статуи, изделия из золота и серебра, слоновой кости и черепашьих панцирей, утварь из бронзы, кедрового и кипарисового дерева, златотканные ковры, гравированные изделия из драгоценных и полудрагоценных камней, которые имели высокую художественную ценность.

Приток подобных ценных предметов, а также многочисленные заказы на копии художественных произведений вызвали появление в Риме аукционов и антикварных лавок. По сведению поэтов Горация (I век до н. э.) и Марциала (I век н. э.) такие лавки располагались на улице Виа Сакра в пределах римского Форума (между холмами Капитолий и Палатин).

На площадях многих городов Эллады, а по ее примеру – эллинистических государств и Римской империи размещались статуи, на наружных стенах домов – картины. Картины писались на досках из сосны (по-гречески «пина»). Отсюда появилось название собрания картин – пинакотека. В V веке до н. э. в левом крыле Пропилеев на афинском Акрополе такая пинакотека помещалась под мраморным карнизом. Картины пинакотек, размещенных внутри храма, освещались через окна и прикрывались от света ставнями. Пинакотеками назывались и помещения для размещения картин. В сохранившихся источниках сведений о частном коллекционировании картин нет.

В ходе кризиса консервативного уклада римского общества постепенно распространился обычай собирать частные коллекции – пинакотеки, глиптотеки (коллекции скульптурных изображений), дактилиотеки (коллекции резных камней). По сведениям Плиния Старшего, первым среди тех, кто собирал коллекции резных камней, был пасынок диктатора Суллы Марк Эмилий Скавр[74]. Римские полководцы, государственные

деятели, знатные люди создавали коллекции и нередко размещали их в загородных виллах.

Попытки воспрепятствовать этому были тщетными. Друг и сподвижник императора Августа Марк Випсаний Агриппа (I век до н. э.) призывал римскую знать обобществлять приобретаемые ею памятники искусства. Плиний Старший сообщал об этом: «Сохранилась его (Агриппы – В.Г.) великолепная речь о том, что все картины и скульптуры должны стать общественным состоянием, и это было бы лучше, чем удалять их в изгнание по виллам» [75]. Других сведений о содержании этой речи в Греции нет.

Современник и политический противник Августа и Агриппы консул Гай Асиний Поллион на средства от своей военной добычи выстроил первую в Риме публичную библиотеку, а в ней поместил портретную галерею знаменитых писателей.

О множестве памятников искусства, выставленных в Риме на всеобщее обозрение, Л. Фридлендер писал: «Стены портиков и храмов сверкали блеском красок, фресок и картин, а все свободные места как там, так и в банях, все улицы и площади еще в IV веке (н. э. – В.Г.) были заставлены бронзовыми и мраморными статуями. В то же время было выставлено 3785 бронзовых статуй императоров и полководцев, так что общее число выставленных пластических произведений превышало, вероятно, десять тысяч. Если прибавить сюда все статуи, находящиеся внутри зданий, будет понятно, что еще спустя два столетия, после многих новых опустошений, Кассиодор мог сказать: «Кажется, что в стенах Рима живет еще другой народ, состоящий из статуй» [76].

Предметы собраний древности подвергались определенной консервации. Первоначально ее техника была разработана недостаточно. Поэтому большая часть настенных картин античного мира погибла. В древней Греции пытались предохранять от разрушения бронзовые щиты, выставляемые для показа публике. На них с этой целью наносилась смола. У подножия статуи Афины Паллады (работы Фидия) помещались сосуды с маслом для того, чтобы уменьшить высыхание материала, из которого она изваяна. В Риме по сведениям Плиния Старшего, «битумином было принято также покрывать медные изделия и обмазывать статуи»[77].

Диалогическая и монологическая формы представления предметов предмузейных собраний

Коллективные и индивидуальные владельцы предмузейных собраний по-различному допускали посторонних к обозрению предметов этих собраний. В одних случаях подобные предметы выставлялись напоказ. Они, по выражению А.С. Виттлин, носили в этих случаях диалогический ха-

рактер. Но при индивидуальном характере собирательства они в основном служили только для удовлетворения потребностей самого владельца собрания. Тогда они, как считает А.С. Виттлин, носили монологический характер[78].

В архаических общинах, а позже в городах-государствах с демократическим принципом управления для их граждан устраивались представления предмузейных собраний в форме диалогов и дискуссий. В подобных случаях выставки произведений искусства передавали информацию о связанных с ними сюжетах тем людям и группам людей, которые обозревали эти предметы.

На Олимпийских празднествах, которые проводились в Греции каждые четыре года, основным событием были спортивные состязания. Художественное оформление обстановки этих соревнований было призвано влиять на настроение присутствующих, внушать им торжественные мысли и вызывать у них возвышенные чувства[79].

Римские военачальники выставляли напоказ захваченные в покоренных ими странах и городах скульптуры, картины на форумах, в общественных садах, храмах, а позже подобные предметы устанавливались в термах (общественных банях). Например, знаменитая скульптурная группа «Лаокоон» была обнаружена в 1506 году во время раскопок в развалинах Терм Тита в Риме.

Полководцы для завоевания популярности сограждан передавали захваченные ими коллекции резных камней в городские храмы. Гней Помпей передал захваченное им у понтийского царя Митридата VI собрание таких предметов в один из римских храмов.

Сохранилось составленное Марциалом описание одного из таких храмов, которое позволяет представить себе характер сакрально-художественных экспозиций в подобных культовых учреждениях. Речь идет о храме Божественного Августа, построенном императором Тиберием (14 – 37 гг. н. э.) в честь усыновившего его первого римского императора. Храм располагался между римским Форумом и Палатином. Он сгорел при Нероне и позже был восстановлен с добавлением двух пристроек к нему[80].

Согласно описанию, к храму приходилось подниматься по ступеням лестницы. По левую сторону от посетителя в портике храма последовательно находились золотая статуя богини победы, за ней глиняное изваяние мальчика, а затем бронзовая фигура Аполлона (работы Праксителя). Справа в таком же порядке размещались серебряная статуя Афины, керамическая фигура Геркулеса и бронзовое изображение младенца Геркулеса, душащего в своей колыбели приползших туда змей. За группой скульптур, располагавшейся слева, находилась стена с изображением Гиацинта, а также с мраморным барельефом Гермафродита, а за группой, размещавшейся справа, стена с мраморным барельефом Леандра.

В самом храме с левой стороны была помещена картина с изображением Данаи, а с правой – картина с изображением Европы. Перед храмом и в нем самом была представлена экспозиция изобразительно плоскостных и изобразительно-объемных источников, выставленных в систематизированном порядке[81].

При монологическом характере собраний разрешать видеть их предметы или не допускать к ним посторонних лиц зависело от воли владельцев этих собраний. Для собирателей был желателен допуск к предметам их коллекций знатоков, равных им по интеллекту и сходно мыслящих. Они-то и получали преимущественное право посещать хранилище собраний. Замечания опытных людей позволяли владельцу коллекции обогащать знание о предмете или выделить значение тех деталей формы или содержания предмета, которые до этого не привлекали к себе внимания. На не имевших опыта в оценке предметов собраний посетителей производила впечатление необычность собрания. Это способствовало распространению слухов о необычном богатстве коллекционера. Право осмотра коллекций было любезностью по отношению к посетителю со стороны владельца собрания.

Для показа картин в частных домах создавались специальные пинакотеки. По рекомендациям римского архитектора Витрувия (I до н. э.) уделялось внимание их размещению и ориентации, чтобы свет падал в окна с северной стороны[82].

В Риме отмечается попытка создать предмузейные собрания копий архитектурных и ландшафтных памятников истории и культуры. У Цицерона на его вилле в Тускуле были построены копии зданий афинских Ликея и Академии. Император Адриан (116–138) повелел воссоздать на вилле около Тибура (ныне Тиволи, к востоку от Рима) на территории в двенадцать гектаров отдельные здания, в том числе неточное повторение Ликея и Академии, а также Сарапеума (храма египетского бога Сараписа) и Канопского канала, который находился между этим храмом и Александрией.

Привело ли распространение в Риме коллекционерства к созданию там социального института музея в современном понимании этого термина? Определенно можно сказать, что там существовали публичные выставки. Во второй половине I века до н. э. отдельные представители правящих кругов Рима выдвигали и частично реализовывали идеи передачи частных коллекций в общественное пользование. Однако организованная структура управления и содержания подобных коллекций так и не была создана, равно как не были и созданы постоянные музеи.

Представление предмузейных собраний в странах Азии

Представляет интерес развитие предмузейного собирательства за пределами греко-римского мира. Предмузейные собрания монологического характера были достаточно представительными у правителей Древнего Востока. Этому способствовала неслыханная полнота сосредоточения власти, богатства и роскоши в их руках. Так например, китайские императоры одними из первых стали устраивать систематизированные художественные собрания предмузейного характера.

Император Цинь Шихуанди (227 – 207 гг. до н. э.) собрал в своем дворце в столице Китая Чанъань значительное количество картин и фресок, император У-ди (156 – 87 гг. до н. э.) отвел во дворце специальные помещения для собрания лучших картин, которые были привезены туда из различных провинций страны, император Сянь-ди (190 – 220 гг. н. э.) устроил во дворце помещение для собрания портретов своих министров, а император У (229 – 280 гг. н. э.) разместил собранные по его повелению картины и каллиграфические надписи в императорской академии.

Такая традиция поддерживалась в Китае и позже. Император Вэнь-ди (589 – 605 гг.) учредил две галереи картин и каллиграфических надписей. В период расцвета империи при династии Тан (618 – 908 гг.) императоры собирали изделия из керамики, картины и экзотические предметы. Во время правления династии Сун (960 – 1279 гг.) невиданного расцвета достигла китайская живопись. Многие императоры Китая рисовали сами. Художники поставляли свои картины в предмузейные собрания императорского двора и дворцов знати. Стали составляться коллекции изделий из фарфора, техника изготовления которого восходит к IV – VI векам.

Император Хуэй-цзун (1101 – 1120 гг.) повелел проводить раскопки древностей и собрал десятки тысяч предметов, обнаруженных во время этих раскопок, а также обладал 6396 картинами. Для размещения этих картин к зданию императорского дворца были сделаны пристройки. Собрание подверглось научной обработке. Были созданы два иллюстрированных каталога предметов императорского собрания[84].

С X века государственные императорские находились в ведении чиновников специального департамента[85].

Предмузейные собрания диалогического типа создавались в странах мусульманской культуры с возникновением религии ислама (VII век) Предметы культурного наследия сохранялись в этих государствах согласно идее «вакфа» – формирования собственности для общественной и религиозной пользы, которая была одобрена основателем ислама пророком Мухаммедом. Таким образом формировались предмузейные собрания художественных предметов, нередко выставлявшиеся на всеобщее обозрение. В тех местах, где такие собрания сохранились, многие из них вошли в состав современных музейных фондов.

В мире ислама возникали предмузейные собрания и монологического характера. После свержения в арабском халифате династии Омейядов (661 – 750 гг.) халифы и правящая знать из сменившей ее династии Аббасидов (750 – 1258 гг.) собирали дорогие ткани, предметы вооружения и изделия из художественного стекла, как трофеи своих побед над противниками. Однако в исламских странах всем другим формам собирательства предшествовало собирательство образцов каллиграфии (так же, как и в Китае). Произведения выдающихся каллиграфов собирались как произведения высокого искусства.

Около 1000 года для богатой библиотеки правителя Западного Ирана и территории долин Тигра и Евфрата Баха ал-Дауда (998 – 1012 гг.) из династии Буидов в иранском городе Ширазе был приобретен экземпляр священной книги мусульман Корана, переписанный знаменитыми каллиграфами Ибн Муклой и другими. В середине XI века в состав сокровищницы правителей из династии Фатимидов, которые правили в Северной Африке, Сирии и Сицилии (909 – 1175 гг.) входили многие копии Корана, переписанные не только Ибн Муклой, но и его преемником по ремеслу ал-Баувабом. Здесь же хранились прекрасно выполненные художественные ткани, другие предметы прикладного искусства, диковины и т. д.

Составной частью культуры ислама, особенно в Иране и Индии, были рукописи с изображениями человеческих фигур и животных. Собирательство подобных иллюстрированных рукописей достигло особого развития в XV – XVI веках в Иране, Средней Азии, Индии и Османской империи. Из поколения в поколение в династии потомков среднеазиатского правителя Тимура переходила традиция собирательства иллюстрированных рукописей светского содержания. В числе этих рукописей была «Джами-аль-таварих» («Компендиум историй») иранского энциклопедиста Рашидаддина (1247–1318), поэма «Хамсе» («Пятерица») азербайджанского поэта Низами (1141–1209) и др.[86]

Традиция собирательства иллюстрированных рукописей была продолжена потомками Тимура после того, как один из них – Бабур (1483–1530) завоевал Индию и создал там империю Великих Моголов. Здесь же не позже, чем с XIII века развивалась и традиция собирания картин более ранними, чем Моголы, мусульманскими, а также раджпутскими правителями (которые исповедовали индуистскую религию)[87].

Выводы

В традиционных обществах архаической, древней и средневековой эпох постепенно складывалось собирание, хранение и представление определенных предметов, изымавшихся из сферы утилитарного употребления по различным мотивам. Среди этих мотивов следует назвать са-

кральные, экономические, социально-престижные, групповой самоидентификации, любознательности и исследования, эстетические.

Стремление к подобному собиранию, хранению и представлению можно назвать музейным принципом, который не зависит от того, существуют ли специальные учреждения по его осуществлению (то есть музей) или нет. Вплоть до XV века подобные учреждения, доступные широким кругам населения, еще не существовали.

В ранние периоды истории человечества, да и позже, выделение отдельных материальных предметов из их хаотического множества далеко не всегда превращало их группы в составленные по какому-то принципу собрания. Такие собрания принадлежали общинам, храмам, правителям, знатным и богатым людям. К осмотру частных собраний допускалось весьма ограниченное количество посетителей.

Явления такого предмузейного собирательства прослеживаются на протяжении многих столетий среди представителей самых различных цивилизаций мира. Нам представляется, что в данном случае мы имеем дело с определенной закономерностью развития человеческой культуры, когда аналогичные явления, проявляющие поразительное сходство, возникали по сходным причинам в обществах, нередко почти полностью изолированных от внешнего влияния.

Глава IV.

Возникновение музея как социокультурного института в период Возрождения

Возникновение и постепенное формирование специализированного социокультурного института музея тесно связано с практикой предмузейного собирательства. Оно происходило в ходе серьезных изменений в сфере духовного развития человечества и его материальной культуры.

Как полагает британский музеевед Дж.М. Крук, современный музей – детище трех культурных исторических эпох и связанных с ними общественных процессов и движений – возникновения в период Возрождения гуманизма, просветительской деятельности периода Просвещения и со времени Великой французской революции демократизации государства[1].

Эти же культурно-исторические эпохи практически выделяют в качестве основных в развитии музейного дела в новое время и другие авторы: Э. Александер (1979)[2], Ю. де Варен Боан (1980)[3], К. Шрайнер (1983, 1986)[4] и др.

Таким образом, значение названных периодов в развитии музейного дела признается большинством изучавших этот вопрос музееведов.

Ввиду значимости упомянутых культурно-исторических явлений для становления музейного дела, необходимо дать им характеристику.

Характеристика эпохи Возрождения

Возрождением или Ренессансом по европейской традиции называют процесс культурного и духовного развития, связанный с зарождением в XIII – XIV веках в Италии раннекапиталистических отношений[5]. В это

время здесь, как и в других частях Западной Европы, выросли все более независимые от феодалов города. В них сосредотачивалась международная торговля и переходившие в мануфактурную форму ремесла.

В городах начался формироваться новый класс буржуазии. Буржуазия постепенно становилась конкурентом феодалам. Она старалась увести из-под власти феодалов другой формирующийся класс наемных рабочих, добиваясь отмены крепостного права в окружавших крупные города сельских местностях. Это привело к кризису средневекового общества в XIV – XV веках.

В городах Италии с 1280-х годов возникли выборные управления. Среди этих городов особенно выделились Венеция и Флоренция[6]: они еще в XIII веке вошли в состав великих европейских держав. Там развитие купечества и предпринимательства оказало решающее влияние на управление городов (оно в Венеции осуществлялось выборным дожем, а во Флоренции с XV века представителями семьи Медичи).

В Италии сохранились в значительном количестве материальные остатки и определенные духовные традиции античной культуры. Используя их, деятели Возрождения создавали новую культуру, а ее идейной основой было гуманистическое мировоззрение.

Носители этого мировоззрения гуманисты стремились «возродить», то есть сделать образцом для подражания творчество античных писателей, ученых, философов, художников, классическую латынь, отчасти забытую в средние века.

Возрождение античности при этом считалось основополагающим. Однако оно представляло собой не причину новой культуры, а результат открытия окружающей человека среды и его собственной природы. Главной особенностью социального контекста этого периода было экономическое могущество городов, завоевание ими политической самостоятельности. Политическая разобщенность Италии и ее полицентризм содействовали многообразию форм культуры и соперничеству между ее отдельными центрами.

Культуру Возрождения характеризовал более светский, чем раньше, характер и гуманистическое мировоззрение, то есть признание ценности человека как личности, его права на свободное развитие, и проявление своих способностей, вера в безграничные возможности человека, в возможность формирования идеала гармонической творческой личности[7].

Движение Возрождения почти всегда было (вопреки распространенному в советской историографии мнению) правоверно христианским. Опираясь на церковные концепции, оно ориентировало человеческую мысль не только на изучение всего сакрального, но и на человека и его светскую земную жизнь и деяния. Это было развитие традиционной христианской доктрины, развертывание всех ее возможностей[8].

Культура Возрождения отражала большую, чем в средние века, общественную активность верхних слоев населения Европы, в том числе феодальной аристократии, проживавшей в городах и при дворах монархов и епископов, представителей зарождавшейся буржуазии и людей свободных профессий.

Возрождение характеризуется растущей тягой человека к самовыражению увеличением богатства, разнообразия эмоциональной жизни и познавательных потребностей, высвобождению от засилья корпоративных учреждений и представлений.

Возникают новые, непривычные для средневековья организационные формы общения единомышленников для обмена мыслями и идеями и для углубленного изучения вопросов человеческого бытия, науки, искусства, авангардом которых были гуманисты – литераторы, ученые, художники, часто поддерживаемые просвещенными меценатами. Создаются новые типы и формы общения лиц со сходными интересами – сперва кружки гуманистов, затем общества антикваров – знатоков, любителей и собирателей старинных ценных предметов, научные общества и академии. Позже, уже в последовавшие за периодом Возрождения времена Реформации и Контрреформации западной христианской церкви, а еще позже и в период Просвещения появляются другие формы общения: клубы, масонские ложи, кафе, салоны.

В создании форм общения гуманистов, покровителей наук и искусства и вообще просвещенных людей определенное место занимали и помещения, в которых представлялись имевшие определенную ценность для этого круга людей предметы, сосредоточенные в виде предмузейных собраний, воплощавших в себе музейный принцип. В ряде случаев места сосредоточения собраний получали наименование «музей».

Выше упоминалось, что музейный принцип проявляется в стремлении изымать из окружающей среды материальные предметы для их сохранения и что он не зависит от того, существуют ли специальные организации или учреждения, занимающиеся таким собирательством и хранением.

В средние века христианские храмы и монастыри нередко частично выполняли роль публичных выставок редких предметов (реликвий, художественно выполненных реликвариев, литургических сосудов, крестов, скульптурных изображений персонажей Священного Писания, требников и т. д.), потому что такие предметы рассматривались в первую очередь с точки зрения святости и выражения богатства церкви и благотворительности ее покровителей и дарителей подобных предметов[9].

С середины XV века у отдельных людей возникает интерес к красоте и редкости предметов, а также желание собирать и выставлять их напоказ как проявление могущества и утонченного вкуса владельцев таких собраний.

Сбор, сохранение и представление изъятых из утилитарного обихода предметов становятся более целеустремленными, а их собрания нередко оформляются соответствующим образом. Это позволяет нам считать, что некоторые из подобных собраний были музеями, вне зависимости от того, носили ли они это название или нет.

Подробнее этот вопрос будет рассмотрен ниже на конкретных примерах.

Предпосылки возникновения феномена музея в Италии в XV веке

По мнению музееведа К. Хадсона, для возникновения музея как социального и культурного явления, равно как и для любого иного нововведения, были необходимы определенные предпосылки.

Одной из них является наличие людей, способных оригинально мыслить и генерировать новые идеи, другой – благоприятствующий воплощению таких идей в жизнь духовный климат, а третьей – материальные средства распространения нового мышления[10].

В Италии периода Возрождения существовали все три предпосылки создания музея как самостоятельного социокультурного явления.

Проживавшие в итальянских городах гуманисты были замкнуты в собственном искусственном мире культуры. Они осуществляли прорыв в вечность или в «большое время» культуры. Именно они задавали тон купцам и предпринимателям, жившим сугубо земными делами и сочетавшим коммерцию с культурой.

До появления на исторической сцене гуманистов коллекционирование продолжало оставаться по традиции в руках знати и высшего духовенства. В состав одних из наиболее документированных и, благодаря этому, известных частных коллекций позднего средневековья, принадлежавших четырем сыновьям французского короля Иоанна II Доброго (1350–1364), из династии Валуа, входили преимущественно престижные предметы.

В сокровищнице его преемника, старшего сына Иоанна II Карла V (1364–1380) находились девятьсот иллюминированных[*] рукописных книг, двадцать картин на религиозные темы, двести ковров, кресты, статуи Богородицы, комплекты богослужебных облачений, короны королей и принцесс, золотые колокола, сервизы, канделябры, магические предметы типа «камня, способствующего родоразрешению» или «камня, излечивающего подагру», а, кроме того, предметы из различных драгоценных и полудрагоценных камней. Королевская сокровищница традиционно

[*] Снабженных цветными иллюстрациями.

была запасным фондом изделий из благородных металлов. Существует мнение, что антикварное собрание короля было призвано укреплять монархию после поражений, нанесенных ей англичанами в 1350-е годы в ходе Столетней войны.

Коллекция братьев Карла V герцогов Людовика Анжуйского, Филиппа Смелого Бургундского и Жана Беррийского также носили переходный от средневекового к ренессансному характер. Переплеты многих иллюминированных рукописных книг коллекции Жана Беррийского украшались драгоценными камнями. В его собрании находились «рубин Александра Македонского» и «алмазы святого Людовика», перстни, флорентийские и английские вышивки, дорогие ткани из Венеции и с Кипра, ковры, золотая посуда и редкие предметы типа рога мифического единорога и яиц страуса. В состав коллекции также входили тридцать три камеи и двадцать настенных картин религиозного содержания[11]. Несколько иной характер носило коллекционерство знатных лиц и богатых горожан, занимавшихся в Италии под влиянием гуманистов активным целенаправленным поиском предметов для своих собраний. От того же времени, к которому относятся собрания сыновей Иоанна II Доброго, до нас дошли сведения об одной из коллекций в Италии. Речь идет о собрании Оливьеро Форцы, жителя города Тревизо в Венецианской республике, который приобретал в 1335 году рукописи древних авторов, медальоны, изделия из драгоценных камней, фаянса, бронзовые статуэтки и мраморные статуи.

Деловые люди Флоренции и других городов Италии образовывали главную социальную базу гуманизма. Стремясь подражать аристократам и ассимилироваться с ними, богатые люди не скупились на затраты по возвеличению родного города и тем самым себя. У подобных людей, покровительствовавших искусству, стремление к наживе нередко обуздывалось моралью. У них проявлялись не только стремление увековечить себя, но и определенная ответственность человека перед обществом.

Приобщение к художественной жизни повышало социальный престиж представителей ранней буржуазии и способствовало расширению их духовного кругозора. Мир культуры, создававшийся мастерами Ренессанса, повышал их ранее невысокий социальный статус и облагораживал его[12].

Появление в Италии сословия богатых купцов и предпринимателей вызвало вкладывание ими капиталов в движимые художественные произведения, которые можно было продать и купить. Это привело к созданию художниками и скульпторами произведений искусства не только, как это было прежде, для светских и духовных феодалов, но и для удовлетворения спроса представителей среднего сословия и по конкретному заказу, и для рынка. С появлением произведений искусства, которые можно было продать, развилась и торговля такими предметами[13].

Между средневековым и ренессансным коллекционированием существовала качественная разница. Заключалась она в следующем.

Новое, ренессансное коллекционерство возникло под влиянием складывания исторического сознания в ходе открытия гуманистами нового понимания времени. С возникновением города как сферы обособленного от земледелия производства сложились условия, при которых ни натуралистическое восприятие времени (с представлениями о «начале» своего рода и одновременно о круговороте времени в связи с астрономическими циклами), ни церковный календарь (с ограничением времени одним циклом: от сотворения мира до дня Страшного суда и конца земной истории человечества) не отвечали требованиям, предъявляемым городской экономикой в XIV – XV веках. На башнях городских ратуш и соборов появляются городские часы, подчеркивающие неповторимую ценность каждого момента потенциального рабочего времени.

Время начинает осознаваться как неповторимо присущая человеку данность, которой нужно расчетливо распорядиться. Таковы были истоки гуманистической тенденции в восприятии времени. Время стало ощущаться как олицетворение творческого начала жизни.

До XIV века в европейской мысли отсутствовало разграничение между историческим прошлым, настоящим и будущим. Не было осознания исторических эпох. Только первый гуманист Франческо Петрарка[14] и его современники открыли феномен исторического времени, сознание и индивидуальности, уникальности и неповторимости исторических эпох. Умение членить календарное время на эпохи и было привнесено Возрождением в европейское сознание.

Это означало и появление проблесков сознания исторического смысла времени и завершало процесс превращения социального сознания в историческое[15].

Историческое самосознание человека Возрождения совмещалось с повышением критического интереса гуманистов к античным письменным и вещественным источникам[16], поскольку именно посредством их изучения можно было постичь прошлое и сопоставить его с настоящим. А это изучение неизбежно вело к собирательству подобных источников.

Новое коллекционирование было связано также с открытием специфической ценности произведений искусства, с большей, чем прежде, заинтересованностью собирателей в художественных коллекциях. Художественные коллекции этого времени характеризовались не только тем, что представляли собой собрания произведений живописи, графики, пластики, ремесла, но и тем, что были соответствующим образом представлены для обозрения и становились носителями гуманистического и политического содержания. Произведения искусства в таких коллекциях несли определенную смысловую нагрузку. Они подвергались так называемой актуализации, подобно историческим фактам, благодаря их истолкова-

нию историками, подвергались своеобразному преобразованию и использованию в конкретных политических и культурных целях, становились уроком и для современников, и для потомства[17].

В свете сказанного становится понятным то, что писал итальянский гуманист XV века Поджо Браччолини в письме к единомышленнику Никколо Никколи: «Постоянное собирательство кусков дерева, камней, обломков может показаться глупейшим занятием, если из них ничего не будет построено»[18].

Его современник гуманист Бартоломео Фачо в книге «О знаменитых мужах» подчеркивал, что собирание картин и других предметов достойно каждой выдающейся, с его точки зрения, личности[19].

Понятие музея в представлениях гуманистов

Взгляды на музей как на социокультурное явление отдельных гуманистов представляют особый интерес. Гуманист Марсилио Фичино возглавлял с 1462 года Платоновскую академию[20]. Она была создана на вилле Кареджи под Флоренцией на средства гуманиста, покровителя искусств и наук, коллекционера Лоренцо Медичи (по прозванию «Великолепный»).

На собраниях Платоновской академии обсуждались проблемы философии Платона, а также представителей нового философского направления – неоплатонизма. М. Фичино, как и Платон, создавший в свое время в афинской Академии алтарь музам, интересовался мифом об этих полубожествах. Миф о музах позволял укрепить популярную в период Возрождения концепцию творческого вдохновения как космической силы.

Согласно космологическому истолкованию Платона бог Аполлон отождествлялся с солнцем, а музы воплощались в планеты. По этому учению планеты предопределяли характер человеческого таланта. Аполлон-солнце, творец космической музыки, вызывал движение планет-муз. Музы воплощали в себе отдельные искусства и науки. Посещение зрелищных мероприятий и храмов муз – «музеев» по этой концепции должен был быть доступным для всех.

М. Фичино подчеркивал открытый характер музея. Музам были посвящены многие коллекции Италии XV – XVI веков, в том числе «Часовня муз» в городе Урбино при дворе его правителя Федериго II да Монтефельтро[21]. Создательница богатой коллекции в Мантуе герцогиня Изабелла Гонзага (урожденная Д’Эсте) писала своему агенту по приобретению произведений искусства Дзоану Кристофоро Романо: «Так я постепенно создаю свой музей»[22]. Гуманист Паоло Джовио в 1537 – 1538 годах создал виллу около города Комо, которая получила официальное название «Джовианского музея».

Итальянский художник Дж. да Страда построил для себя в Вене в 1560-е годы специальное здание для размещения своего «музея», который включал в себя большую библиотеку, коллекцию рисунков, картин, античных монет, статуй и других предметов, медалей, как подготовительный материал (источники) для запроектированного им, но не осуществленного издания серии альбомов с описанием и изображением не только этих, но и природных предметов, а также современных рисунков[23].

Окончательно оформил представление о музее как о месте, в котором выставляются произведения искусства и редкие предметы, художник Джан Паоло Ломаццо в своем трактате «О музах» (Милан, 1591). Он утверждал, что музеи, содержащие подобные предметы, свидетельствуют о признании обществом искусства, как свободного, а не «механического», то есть связанного с ручным трудом[24]. Дж.П. Ломаццо упоминал в своем сочинении «музеи» П. Джовио, монархов Испании, «Священной Римской империи», Тосканы, Франции, Савойи, Баварии.

Благодаря сочинению Дж.П. Ломаццо термин «музей» получил распространение в северной Италии, а затем во всей Европе. Если в XVII и XVIII веках в отношении подобных учреждений употреблялись и другие термины, например, «галерея» во Флоренции, «антикварий» в Мюнхене, «кабинет» во Франции и Нидерландах и другие, то в XIX веке получил всеобщее распространение термин «музей», введенный в практику П. Джовио и закрепленный в литературе Дж.П. Ломаццо, применявшийся для определения публичного учреждения, содержащего коллекцию универсального характера.

В происхождении этого термина и его содержания явно прослеживается концепция, разработанная в XVI веке и проникнутая духом итальянского гуманизма.

Наименования помещений для коллекций

Новая нарождавшаяся форма собраний предметов, утративших утилитарное значение, хранящихся в особом помещении и выставляемых напоказ, как мы убедились, получила название музея не сразу. Сами помещения, которые предназначались для хранения и представления таких предметов, получали различные названия. Наиболее распространенными среди них в период Возрождения были понятия «студьоло» и «кунсткамера»[25].

Студьоло

В XV – XVI веках в Италии для обозначения небольшого помещения для занятий правителя или другого влиятельного лица (причем в этом помещении размещались художественные произведения) возникло поня-

тие «студьоло». Слово «studiolo» по-итальянски означало небольшое помещение для исследования или размышлений.

Не исключена связь итальянского понятия «студьоло» с французским понятием «estude» («этюд»). Так назывались помещения в нескольких резиденциях французского короля Карла V Валуа. В них хранились королевские коллекции, выражавшие по представлениям, бытовавшим в XV веке, королевскую мудрость. Предметы коллекций Карла V Валуа относились к миру искусства (в первую очередь прикладного) и науки (в тогдашнем ее понимании эти предметы отображали чудеса света) и отражали его внимание к созерцанию мира, приходившему на смену его храбрости на войне. С этого времени идеальный образ правителя под девизом «Оружие и ученость», воплощенный в позднесредневековых коллекциях Карла V Валуа и его братьев, стал оказывать влияние на коллекционирование во всей Европе и, в первую очередь, в Италии, в которой расцветали художественная жизнь и идеи гуманизма[26].

Итальянское «студьоло» отличались от французских «этюдов» более выраженным художественным и эстетическим содержанием. В них размещались, например, отсутствовавшие в «этюдах» Карла V Валуа бронзовые статуэтки.

Поначалу студьоло использовались в качестве кабинета для работы и библиотеки, позже стало выполнять роль небольшого частного музея. Название и функции студьоло свидетельствуют об интеллектуальных качествах идеального правителя периода Возрождения. Гуманисты представляли такого правителя как противоположность неграмотному средневековому барону-разбойнику, и название внутреннего неприкосновенного помещения в его «студьоло» указывало на то, что в состав такого идеального образа правителя входило представление о нем, как об ученом-исследователе, близком по интересам к самим гуманистам[27].

В середине XV столетия концепция студьоло стала более разработанной в деталях соответственно комплексным декоративным схемам, воплощавшим гуманистические идеи. Первое такое придворное студьоло находилось во дворце Бельфоре поблизости от Феррары. Его начал устраивать герцог Лионелло д'Эсте, а после смерти Лионелло в 1450 году устройство студьоло было завершено его братом Борсо д'Эсте[28]. Студьоло включало в свою обстановку картины с изображением муз соответственно программе, разработанной наставником обоих братьев-правителей гуманистом Гварино да Вероной[29].

Одно из наиболее известных студьоло находилось в герцогском дворце Федериго II да Монтефельтро в Урбино (1476). В глазах гуманистов сам Федериго II представлял собой идеал правителя, наделенного разнообразными талантами – успешного военачальника за пределами герцогства, государственного деятеля, книголюба, просвещенного покровителя наук и искусств. Интерьер студьоло, размещавшегося в покоях, не

имевших дневного освещения, включал в себя подчеркивающие характер владельца настенные росписи с изображением строений и ландшафтов, в нишах находились аллегорические фигуры. В пристенных шкафах размещались изящно выполненные сосуды, книги, образцы вооружения. На фризе над росписью были помещены портреты философов, пророков, поэтов. Потолки были расписаны эмблемами и девизами герцога. Панели вдоль стен были украшены интарсией*.

Студьоло в Урбино использовалось в значительной степени как образец для подражания другими правителями, в том числе Изабеллой Гонзага (урожденной д'Эсте) в Мантуе[30], ее братом герцогом Феррары Альфонсо[31]. Несколько отличалось от него студьоло Франческо I Медичи во дворце Палаццо Веккьо во Флоренции (1570–1575). Оно будет подробнее описано несколько ниже. Небольшие размеры студьоло препятствовали выполнению им функций, для выполнения которых оно было создано.

Диковинные предметы природного мира, хранились в шкафах студьоло и были представлены в нем недостаточно открыто по сравнению с более доступными обозрению художественными произведениями. Все это вело к эволюции студьоло в новую форму представления коллекций – кунсткамеру.

Кунсткамера

Кроме понятия «студьоло» для обозначения помещения для хранения и, главное, показа коллекций, в период Возрождения появилось и другое понятие – «кунсткамера» (немецкое «Kunstkammer»), обозначавшее частное собрание и предметов, созданных человеком, и, в первую очередь, произведений искусства, и образцов произведений природы. Оно получило распространение в странах Центральной и Северной Европы[32].

Термин «кунсткамера» впервые был упомянут в источнике 1550 года при описании самостоятельной коллекции императора «Священной Римской империи» Фердинанда I Габсбурга (1558–1564) в Вене. Коллекция включала в себя картины, дорогие кубки, образцы произведений природы. Близкий к этому понятию, но несколько более ограниченный термин «вундеркамера» (Wunderkammer) или коллекция диковин (редкостей) появился несколько позже в хронике графов фон Циммеров (1564–1566) для описания комнаты, в которой размещались такие образцы природы, как кораллы или растение мандрагора (ему приписывались магические свойства), но больше всего там было аномальных предметов, таких, как необычной формы оленьих рогов.

Примерно в это же время (1565) коллекционер врач Самуэль фон Квихельберг использовал оба термина. Он рассматривал кунсткамеру как «комнату с предметами, созданными человеком», а вундеркамеру как «странного вида вещи, находящиеся под руками»[33]. В 1594 году оба по-

---

* Интарсия – вид инкрустации на деревянных предметах.

нятия были объединены вместе в выражении «кунст- и вундеркамера» в завещании эрцгерцога Фердинанда II Габсбурга по отношению к его коллекции в замке Амбрас (ныне в пределах Иннсбрука, Австрия). В немецком языке этот термин в ходу и сейчас.

Согласно мнению С. фон Квихельберга «кунст- и вундеркамера» представляла собой всеобъемлющий музей, в котором мир и все то, что рождается в нем – от необработанных продуктов природы до искусно сделанных человеком предметов, имело равную ценность и рассматривалось как единое целое. Спектр между этими двумя полюсами мог быть разделен на многие части. Группа образцов природного мира включала в себя минералы (руду, драгоценные и полудрагоценные камни), окаменелости, срезы деревьев, плоды, орехи, засушенные травы, зоологические предметы (чучела животных, рога, зубы, раковины моллюсков, яйца, шкуры, чешую). Все это могло представлять интерес из-за отдаленности от Европы происхождения этих предметов (кораллы), их необычных форм (уродливые животные) или их специального значения, которое им придавалось (например, безоар, то есть окаменевшие остатки пищи из желудка персидского козла, применяемые как лекарство от меланхолии) или просто как представители данного вида растений, животных или минералов.

Среди изделий, изготовленных человеком (или «артефактов»), представляемых в кунст- и вундеркамерах, были произведения искусства – картины, произведения пластики, ювелирные изделия, изделия из текстиля, металла, керамики, предметы, изготовленные из особых материалов: слоновой кости, янтаря, рога, горного хрусталя, полудрагоценных камней, небольшие восковые фигурки, монеты, медали, образцы мебели, графические произведения искусства (гравюры, акварели, рисунки), книги (рукописи, а с середины XV века печатные издания), документы. В особую группу выделялись научные инструменты, приборы, утварь, часы, глобусы. Насколько велики были покупательные способности владельца коллекции, показывали экзотические предметы. В этой группе на первом месте находились образцы азиатского искусства (фарфор, рисунки на шелку, изделия из лака, текстиля, слоновой кости, гравированные камни) и предметы из Африки (из слоновой кости и текстиля). Все то, что свидетельствовало о преодолении мастерами технических трудностей при изготовлении предметов и иногда представляло собой вызов этому материалу, выделялось в особую категорию (например, вещи, выточенные из дерева и слоновой кости).

Владелец кунсткамеры мог ее унаследовать или собрать, систематически приобретая для нее предметы – непосредственно, через посредников или, используя семейные связи, а также получая подарки. Артефакты собирались не только ввиду их художественной, исторической или материальной ценности, но также ввиду давности их происхождения, не-

обычности, будь это присущие им свойства («диковины») или отображение чего-то необычного (рисунки с изображением великанов или карликов). Эти критерии позже вызывали отрицательное отношение к кунсткамерам XVI века как к «кабинетам курьезов» по сравнению с музеями, созданными на научных принципах, которые завоевали окончательное признание.

Возникновение коллекционерства нового времени в Италии

Коллекции Медичи во Флоренции в XV веке

Значение неоднократно упоминавшихся выше богатых коллекций представителей семейства Медичи во Флоренции в развитии социокультурного феномена музея достаточно значительно, и это требует более подробного рассказа о них[34].

Династия Медичи на протяжении почти всего XV столетия управляла Флоренцией, не принимая никаких титулов и не меняя республиканского строя, но в XVI веке перешла к монархическому управлению всей Тосканой. Медичи принадлежали к верхушке горожан, сблизившейся с феодальной знатью Флоренции. Многообразие незакрепленных социальных ролей у представителей нового правящего слоя, к которому принадлежали Медичи, – торговля, финансовые операции, управление текстильным производством, сдача земель в аренду, руководство ремесленными цехами, занятие выборных должностей, участие в правосудии, посольствах, командование крепостями – обеспечивало таким, как они, устойчивость, создавало общую атмосферу, в которой высоко ценилась индивидуальность и незаурядность и выковывало в этой среде блестящих людей. Люди типа Медичи, от которых непосредственно зависели гуманисты и художники и которые получали моральную выгоду от своего покровительства гуманистам и художникам, оказывали влияние на культуру всей Италии. Они были ведущим элементом социально-подвижного городского мира, задавали тон в собирательстве и создании первых музеев как исторических явлений, новых и оригинальных, по сравнению со старыми, традиционными собраниями феодальных правителей, и, естественно, служили примером для подражания и богатым горожанам, и аристократам не только в Италии, но и за ее пределами.

Возвышение дома Медичи началось в XV веке при представителях этой династии Козимо Старшем (правил Флоренцией в 1429 – 1433 и 1434 – 1464 гг.), его сыне Пьеро (годы правления 1464 – 1469) и внуке Лоренцо Великолепном (правил в 1469 – 1492 гг.), папах Льве X (правил

в Риме в 1512 – 1521 гг.), Клименте VII (правил в Риме в 1523 – 1534 гг.) и других, королеве Франции Екатерине и др.[35]

Собирая богатые коллекции и покровительствуя наукам и искусству, Медичи превратили Флоренцию в культурный центр итальянского Возрождения. Коллекции Козимо Старшего во Флоренции были увеличены его потомками. Медичи приобретали произведения античного прошлого, заказывали современным им художникам картины, а скульпторам – произведения пластического искусства.

Эти коллекции располагались в их дворцах и виллах: во дворце на улице виа Ларга (начато строительством около 1460 года), на виллах в Поджьо а Кайано (строилась с 1480 года), в Кастелло и в саду Сан-Марко (ок. 1490). Количественный состав собраний Медичи известен по инвентарным описаниям 1456, 1465 и 1492 годов и свидетельствам современников Медичи Паренти (1459) и Филарете (1463, 1464 гг.). Коллекции составлялись постепенно. В студьоло Пьеро Медичи (размерами 4 на 5,5 м) находились шкафы, наполненные античными и другими старинными вещами и произведениями искусства. На виллах также размещались античные предметы, современные владельцам картины, рисунки и скульптуры.

Более поздние инвентарные описания свидетельствуют о постоянном росте собраний: в 1492 году в них насчитывалось четыре тысячи предметов общей стоимостью в сто тысяч флоринов. Приобретались не только отдельные предметы, но и целые собрания. При Лоренцо были приобретены собрания папы Павла II (1464–1471), кардинала Ф. Гонзаги, конфискованные у знатного флорентийского рода Пацци коллекции. Согласно инвентарному описанию 1492 года в студьоло Лоренцо Великолепного находились античные вазы, золотые литургические предметы, небольшие мозаики, гравированные драгоценные камни, статуэтки, несколько настенных картин работы Я. ван Эйка, Джотто и Мантеньи.

Фасад дворца на виа Ларга был украшен мраморными барельефами, копировавшими античные камеи из собраний Козимо Старшего, а также из других коллекций, а над дверями дворца размещались скульптурные изображения голов античных персонажей, выполненные под руководством скульптора Донателло его учениками.

Эти скульптурные изображения на фасаде дворца, можно считать попыткой сформулировать музейную программу Медичи и их художественных советников. Они стали эталонным набором наиболее ценимых итальянскими коллекционерами античных памятников. Пропагандистский смысл этого комплекса репродукций произведений античного искусства заключался в том, что Медичи добивались монополии не только в управлении Флоренции, но и во флорентийском коллекционерстве. Эта ситуация вызвала реакцию со стороны конкурировавших с Медичи знатных семейств республики. Одним из проявлений подобной реакции было

разграбление коллекций Медичи после изгнания членов этого семейства в 1494 году после очередного государственного переворота.

В результате произошло рассредоточение предметов коллекций, а также флорентийской художественно-культурной среды. А это привело к распространению флорентийских культурных, в том числе и музейных идей за пределы города. Нечто подобное произошло после взятия имперскими войсками Рима в 1527 году, когда разграбленные ландскнехтами художественные предметы из римских коллекций попали в другие страны[36]. Во время французских революционных войн и наполеоновских войн рубежа XVIII – XIX веков власти Франции перевозили из захваченных стран в Париж награбленные художественные богатства. Позже они были возвращены своим законным владельцам. В приведенных случаях подобная дезинтеграция коллекций свидетельствует о триумфе музейной идеи и ее распространении за пределы первоначального местонахождения коллекций.

В состав коллекций Медичи входили комплексы произведений античных скульпторов и фрагментов этих художественных произведений во дворе и в саду при дворце на виа Ларга, которые послужили образцом для садов при других резиденциях Медичи, особенно для сада Сан-Марко. Там были построены портики, павильон и устроен сквер с целью экспозиции скульптурных произведений. В помещениях при саде размещались коллекции рисунков, картонов, моделей под присмотром их главного хранителя Джованни Бертольдо.

Коллекции Медичи были доступны для любителей искусства и художников. Об этом свидетельствует письмо Лоренцо своему сыну Пьеро от 4 мая 1490 года: Лоренцо рекомендовал сыну некоего любителя искусств Баччо: «Он выглядит как знаток древностей, который наслаждается их созерцанием. Поэтому мне хотелось бы, чтобы ты допустил его ко всем коллекциям – и тем, которые находятся в саду, и тем, которые находятся в кабинете»[37].

В том же саду Сан-Марко на образцах античной скульптуры обучались почти все молодые флорентийские художники, включая Микеланджело. Дж. Вазари называл этот сад художественной академией, но это представляется преувеличением. Идейная программа комплекса статуй сада Сан-Марко заключается в так называемой «трансляции» («передаче») античной культуры, поскольку там преобладали фрагменты античной пластики, а не сохранившиеся в целости или реставрированные фигуры (мы знаем, что, например, юный Микеланджело Буонарроти копировал там голову фавна). Там находились головы, торсы, фрагменты конечностей античных скульптур.

Этим программа Лоренцо Медичи заметно отличалась от программы его современника папы Сикста IV (1471–1484), который разместил комплекс античных статуй на Капитолийском холме Рима, причем эти статуи

подвергались реставрации, что должно было означать воплощение в них не «трансляции» античных идей, а их «реставрации» или реконструкции (см. об этом ниже).

Трудно переоценить значение инициативы живших в XV веке представителей семейства Медичи для истории музейного дела. При них во Флоренции оформились основные структуры экспозиции предметов коллекций: украшение фасада дворца вставленными в его плоскость античными скульптурами или их копиями; студьоло, экспозиция которого основывалась на идее космоса, предопределявшей размещение предметов коллекции, как элементов окружающего мира; «антикварий» («статуарий») или археологический сад (музей под открытым небом), который синтезировал все ранние музейные структуры: портики, сад, кабинет, украшенные объемными произведениями искусства.

Медичи в XV столетии прошли долгую, но необычайно эффектную эволюцию: от банкиров (Козимо Старший) до горячих любителей искусства (Пьеро и Лоренцо), от робких попыток следовать примеру коллекционерства гуманистов и художников к ведущему в Италии и всей Европе собирательству.

Идея музея стала основой культурной политики двора Медичи. Представители этой семьи сумели не только удачно использовать ее для укрепления своих политических позиций, но и повысить престиж родного города и его жителей в глазах других обитателей Италии и Европы, начиная тем самым свою культурную экспансию на Европейском континенте.

Коллекции папского двора в Риме

Наиболее успешным соперником Флоренции в деле собирания и представления коллекций в первой половине XVI столетия был Рим.

Папские власти в период Возрождения стали придавать внимание духовному и политическому значению историко-художественному наследию древнего Рима. Еще Петрарка в XIV веке в своих письмах призывал бережно хранить это наследие, а с XV века проявляется забота о консервации и охране древних и средневековых памятников. Об этом свидетельствует булла Пия II, призывавшего к сохранению таких памятников (1462), булла Сикста IV, направленная против изъятия произведений искусства из храмов (1474), бреве (краткое письмо) Льва X Рафаэлю, назначенному по его воле хранителем древностей Рима (1516). Несколько позже Павел III (1534), Пий IV (1562) и Григорий XIII (1574) в своих декретах проявляли заботу о том, чтобы национальные сокровища не вывозились за пределы Папской области.

Успеху благоустройства римских коллекций способствовали значительные археологические открытия в этом городе. Такие открытия в Ри-

ме, как и на остальной территории Италии, были результатом хаотических и грабительских раскопок. Большинство античных скульптур и их фрагментов, которые попали в состав римских коллекций, например, собрания семейств делла Валле, Чези, Фарнезе, Карпи, Карафа, были обнаружены на территориях виноградников, принадлежавших этим знатным римским семьям, и выставлялись во дворах и садах при их городских резиденциях[38].

В результате этих массовых и бесплановых раскопок возникли многочисленные римские коллекции. Их перечень в середине XVI века привел естествоиспытатель и коллекционер Улиссе Альдрованди из Болоньи[39]. Если в XV столетии в Риме было известно только несколько античных скульптур, преимущественно из числа произведений искусства, хранившихся в собраниях собора св. Иоанна в Латеране, то около 1550 года в самом Риме существовало несколько десятков крупных коллекций этих предметов.

Многие владельцы таких коллекций заинтересовались проблемами их экспозиции только в 1530-е годы, то есть тогда, когда произошло накопление значительного количества археологических находок и возникла необходимость в их упорядочении. Играли свою роль и пропагандистские цели коллекционерских семейств, особенно в связи с повышением интереса к тем предметам, которые привлекали внимание все более многочисленных туристов.

Скульптуры, чаще всего поврежденные, сохранившиеся фрагментарно, обычно устанавливались на поверхности земли в аркадах дворцовых дворов, в дворцовых садах. В 1520-е годы XVI столетия их стали устанавливать в нишах, на цоколях, монтировать в стены зданий, в ограды дворцовых усадеб и вилл. Первые робкие попытки упорядочения и более рационального размещения античных коллекций были предприняты во дворах римских дворцов кардиналов Чези и А. делла Валле[40], а также на фасаде римской Виллы Медичи.

Скульптурные галереи устраивали представители знатных семейств Рима. Наиболее известными среди них были галереи на Вилле Медичи (ок. 1580), во дворцах Саккетти, Ручеллаи и Фарнезе[41].

Программу античных экспозиций скульптур лучше всего выражали две наиболее известных из них и одновременно наиболее повлиявших на дальнейшее развитие коллекционирования в Риме – площадь Капитолийского холма и двор виллы Бельведере в Ватикане. Оба этих комплекса античной пластики называли, в особенности в ранний период коллекционерства, «антиквариями» (собраниями античных предметов).

Еще во второй половине XV века папа Павел II[42] разместил в Палаццо Венеция произведения античного и византийского искусства, а его преемник папа Сикст IV[43] также обладал ценными коллекциями. Однако

своего расцвета папское коллекционерство достигло в первой половине XVI века.

Первым римским антикварием, который основали в Риме его верховные правители, был Капитолийский холм. Там помещались античные скульптуры, принадлежавшие папам, еще в XV веке. В XVI веке эта традиция была продолжена с тем, чтобы стать основой для Капитолийского музея, оформленного папой Климентом XII в 1734 году.

В 1471 году Сикст IV приказал перенести группу бронзовых античных статуй из Латеранского собора на Капитолий. Среди этих работ были изображения кормящей младенцев Ромула и Рема волчицы, извлекающего из ноги занозу мальчика, Геркулеса, юного Камилла, а также фрагменты колоссальной фигуры императора Константина и мраморную группу, представлявшую льва, нападающего на коня. Реставрированную статую волчицы поместили над входом во Дворец консерваторов, бронзовую голову Константина под портиком этого же дворца, бронзовую руку Константина с шаром над входом в Сенаторский дворец, остальные скульптуры разместили внутри Дворца консерваторов.

При Иннокентии VIII (1484–1492)[44] сюда перевезли фрагменты найденной в то время мраморной статуи божеств рек Тигр и Нил. Их поместили у входа во Дворец консерваторов. Значительным событием было перенесение сюда в 1537 году с Латеранского холма конной статуи Марка Аврелия. В 1538 году ее поместили здесь на цоколе, а две посвятительные доски указывали на того, кому был посвящен памятник, и того, кто поместил здесь памятник: папу Павла III[45].

В 1543 году здесь же воздвигли памятник этому папе как «реставратору древнего Рима» как гласила надпись на памятнике. При следующих папах сюда были перемещены еще более ста пятидесяти античных фигур, подаренных не только папами, но и представителями знатных римских семейств.

Решение Сикста IV о переносе на Капитолий античных статуй можно связать со стремлением возвратить этому месту то значение, которое оно имело в древности, когда Цицерон называл Капитолий «гнездом богов». Это же подчеркивали в своих сочинениях гуманисты Флавио Бьондо, П. Браччолини и др. Однако «возвращение античных скульптур их законному владельцу – народу Рима» (как гласила надпись, знаменовавшая дар Сикста IV) долгое время только констатировала факт сосредоточения этих изображений в одном месте. Статуи были расставлены без порядка. Не ощущалась связь и между ними, и между статуями и архитектурой холма, и между отдельными строениями на Капитолии. Поэтому Павел III поручил Микеланджело разработать проект упорядочения Капитолия.

Проект Микеланджело предусматривал дополнение двух существовавших дворцов на Капитолии третьим, объединение не только их всех,

но и античных скульптурных изображений в единое целое. Памятники императоров Рима Марка Аврелия, Константина, Домициана и других должны были демонстрировать моральную и политическую генеалогию Павла III, подчеркивали мысль, что Рим пап некогда был Римом цезарей, и что он является легальным наследником древнего Рима. Таким образом Павел III хотел укрепить свой авторитет, поставленный к тому времени половиной правителей Европы под сомнение.

О пропагандистском характере выставки античных пластических фигур, представленных на Капитолии, свидетельствовала, в частности, надпись в связи с завершением реставрации Дворца консерваторов: «Капитолий отреставрирован в 2320 г. от основания Рима или в 1568 г. от Рождества Христова»[46].

Другим римским «антикварием» был Бельведерский дворик в Ватикане, организованный при папе Юлии II (Джулиано делла Ровере), избранном папой в 1503 году[47]. Это был племянник Сикста IV. Он ограничивал прерогативы феодалов и городов и вел войны для расширения своего государства. Бросив призыв «Долой варваров», он выступил в период итальянских войн, которые вели Франция, Испания и Австрия для захвата итальянских земель, как защитник общеитальянских интересов. Ему и его преемникам удалось укрепить единство своего государства и престиж папского престола.

В самом начале своего правления Юлий II перевез из Дворца святых апостолов при храме св. Петра в Веригах свои античные собрания в Ватиканский дворец. С его согласия архитектор Д. Браманте[48] объединил возведенную при Иннокентии VIII Виллу Бельведере (ныне Дворец Бельведере) над северо-восточным склоном Ватиканского холма с папскими дворцами, соседствующими на юго-запад от нее с базиликой св. Петра в Ватикане галереями и двориком. Д. Браманте получил согласие папы разместить в этом дворике (Бельведерском дворике) сад-антикварий, то есть античные скульптуры и скульптурные группы в декоративных нишах наряду с апельсиновыми деревьями и фонтанами. На стенах, окружавших дворик, галереей размещались античные маски. Решающим стимулом для осуществления проекта Д. Браманте было обнаружение в ходе раскопок на холме вблизи храма св. Петра в Веригах скульптурной группы Лаокоона в 1506 году, которая была торжественно перевезена в Ватикан[49].

В 1509 году здесь была выставлена статуя Аполлона, обнаруженная еще в 1485 году в почве того же холма, где позже обнаружили группу Лаокоона, а в 1512 году статую, как тогда считали, Клеопатры (позже ее идентифицировали как «Спящую Ариадну»). Ко времени кончины Юлия II в феврале 1513 года сюда поместили еще три античные статуи.

Комплекс статуй дополнили новыми античными изваяниями папы из рода Медичи Лев X и Климент VII[50], а позже папа Павел III (1534–1549).

Бельведерский дворик выполнял задачи культурной и политической программы пап. Он напоминал сад Сан-Марко при резиденции Лоренцо Великолепного во Флоренции. Аналогия не случайна, если вспомнить, что сын Лоренцо Медичи (будущий Лев X) находился со времени изгнания его семейства из Флоренции в Риме и как кардинал принадлежал к ближайшему окружению Юлия II.

Ряд исследователей считал, что Бельведерский дворик был реализацией реконструкции античной виллы по примеру вилл римских историков Тацита и Светония и писателя Плиния Младшего. В описании статуй дворика современники нередко подчеркивали их символическое значение. Так, статую Аполлона, поражающего чудовищного змея Пифона и другие темные силы, некоторые считали символом Юлия II. Полагали, что эта скульптура отображает политическую программу папы как борца за освобождение Италии от чужеземных «варваров».

Однако подобные толкования носили сиюминутный характер. Отдельным фигурам собрания дворика, конечно, мог придаваться и такой смысл. С подобной функцией их связывает открытый характер экспозиции папской коллекции. Она была доступна довольно широким, с точки зрения людей XVI века, кругам посетителей. Ее осматривали не только политики и дипломаты, но и гуманисты и авторы археологических исследований, а также художники, приезжавшие в Рим со всех концов Европы, о чем свидетельствуют сохранившиеся их зарисовки.

Девиз над входом в папский антикварий гласил: «Отступите отсюда, непросвещенные». Он заключал в себе не только культурный, но и политический смысл. Этот девиз определял программу Юлия II, который стремился преградить доступ к приюту муз и добродетелей, которым была в его представлении Италия, врагам искусств и наук – варварам-чужеземцам[51]. Поэтому и идея реставрации имела в данном случае не только культурное, но и политическое значение.

Об успехе выставки скульптур на Капитолии свидетельствует посещение этой экспозиции тысячами туристов и паломников, посещающими Вечный Город и сегодня.

Коллекции Медичи во Флоренции в XVI веке

Семейство Медичи после того, как оно было изгнано из Флоренции в 1494 году, смогло вернуться туда в 1512 году, снова было изгнано в 1527 году, восстановило свою власть там в 1530 году, а с 1532 года установило во Флоренции монархический режим. Герцог Козимо I Медичи (1537–1574, с 1569 года великий герцог Тосканы) унаследовал традиции коллекционерства своих родственников. Для пополнения коллекций он субсидировал археологические раскопки на территории своего государства.

У Козимо I была хорошая коллекция бронзовых и мраморных статуэток, а также диковин, медалей, миниатюр, размещенной в специальном помещении. Герцог приобретал произведения римского, греческого, египетского искусства. При нем было начато строительство по проекту Джорджо Вазари дворца Уффици (1559) как административного строения, в цокольном этаже которого размещались официальные учреждения (Uffizi) Тосканского государства.

В 1564 году для обеспечения безопасного прохода из правительственного дворца в свой частный дворец Козимо I поручил Дж. Вазари устроить длинный закрытый коридор из Палаццо Веккьо (в котором задолго до этого помещались правительственные учреждения) через дворец Уффици к мосту через реку Арно Понте Веккьо и оттуда к своему дворцу Палаццо Питти.

Сын и наследник Козимо I Франческо I (1574–1587) поручил Дж. Вазари устроить в Палаццо Веккьо свое студьоло[52].

Студьоло Франческо I размещалось внутри дворца в укромном помещении, в которое свет не поступал и которое освещалось искусственно. Оно имело сообщение с несколькими частными покоями правителя Тосканы, а также с салоном приемов великого герцога. Студьоло было составлено по программе флорентийского эрудита Винченцо Боргини. Размеры студьоло составляли 8,3 на 3,2 м. Стены были украшены панелями, а своды фресками и стукко[*].

Тематика экспозиции студьоло отражала предложенную В. Боргини идею господства человека над природой, иллюстрированную сценами и фигурами, символизировавшими четыре начала природы (землю, воду, воздух и огонь) и смену сезонов, а также их божества. Программа экспозиции по указанию Дж. Вазари (под чьим присмотром создавались произведения искусства для студьоло) сочетала фрески, живопись, мозаики, бронзовые статуэтки. В отдельных шкафах размещались предметы прикладного искусства и природного происхождения. Сами шкафы украшались живописными изображениями, символизировавшими качества содержавшихся в них предметов.

Музейные предметы в студьоло должны были выражать похвалу человеческому гению, способному претворять безжизненную материю в определенные человеком формы. Студьоло должно было стать живой иллюстрацией старой легенды о правителях-художниках и коллекционерах. Некоторые предметы были выполнены самим Франческо I. Студьоло предполагалось как место прославления Медичи – покровителей искусств, должно было выражать монополию государства в искусстве и служить инструментом герцогской политики.

[*] С т у к к о – искусственный мрамор из полированного гипса с добавками.

Студьоло Франческо I посещали люди, интересовавшиеся искусством, а среди них политические деятели. Поэтому трудно согласиться с мнением Д. Хейкампа (1964) и Л. Берти (1965), которые подчеркивали закрытый характер этого учреждения[53].

Об успехе воплощения идеи Франческо I свидетельствует тот факт, что сходные студьоло были созданы по его примеру в Париже при Генрихе III Валуа, в Варшаве при Сигизмунде III Вазе и в Праге при Рудольфе II Габсбурге. Рудольф II сочетал интерес к произведениям искусства с интересом к алхимии и химии, астрологии и астрономии (присущем и Франческо I Медичи), а научный инструментарий в его коллекциях занимал видное место.

Небольшие размеры студьоло не позволяли ему выполнять те функции, ради которых оно было задумано его создателями. Не исключено, что именно по этой причине у Франческо I возник замысел создать для лучшего представления предметов своей богатой коллекции монументальную галерею, которая включала бы в себя несколько более просторных помещений. Само же студьоло Франческо I было важным шагом вперед в истории развития нового типа помещения для представления коллекционных предметов. Более того, оно было определенным этапом на пути к формированию концепции монументальных музеев, так как из него развились последующие музеи Медичи, которые продолжают функционировать под иным названием и сегодня.

В своем сочинении «О музах» (1591) Дж.П. Ломаццо называл начатую строительством при Франческо I галерею во дворце Уффици «музеем». Однако автор вышедшего в том же, что и книга Дж.П. Ломаццо, году путеводителе по Флоренции Ф. Бокки назвал новое помещение музея Медичи «галереей», и это название закрепилось[54].

Возможно, устройство галереи было предусмотрено уже при проектировании Дж. Вазари дворца Уффици (1560), поскольку устройство галереи очень напоминает подобное устройство экспозиции скульптуры в Антикварии в Мюнхене (1569), которая была устроена по совету Дж. да Страды, реализовавшего там положения Дж. Вазари или принимавшего участие в обсуждении флорентийского проекта галереи этого архитектора.

Франческо I поручил архитектору Бернардо Буонталенти[55] переделать второй этаж дворца Уффици, построенного, как мы уже знаем, как административное здание, в скульптурную галерею с большими окнами для хорошего освещения. В состав галереи входили длинный коридор вдоль здания дворца Уффици и несколько специальных кабинетов для отдельных коллекций, включая Трибуну. Галерея была размещена между частным и публичным отделами резиденции великих герцогов, что подчеркивало одновременно и приватный характер ее коллекций, и предоставление возможности знакомиться с ней публике, разумеется, в поняти-

ях того времени, – избранной. Эта была первая специально устроенная для посещений художественная галерея. Позже, при сменившем на престоле Франческо I его брате Фердинандо I античные статуи были размещены вдоль коридора, проходившего сквозь мост Понте Веккьо к Палаццо Питти. Здесь впервые были сосредоточены наиболее ценные предметы коллекции Медичи, в отличие от менее ценных скульптур, предназначавшихся для размещения в придворцовых садах или на фасадах зданий.

Галерея Уффици сохраняла универсальный характер коллекционерства периода Возрождения. Она включала в себя мастерские ювелиров и граверов, а также помещения, где были представлены научные инструменты, античные и современные предметы вооружения и самые разнообразные экзотические предметы и диковины. Наиболее значительные по своему материалу и по своей ценности художественные произведения были сосредоточены в устроенной Б. Буонталенти Трибуне (1584 – 1585 гг.) – помещении восьмиугольной формы. Свет в это помещение падал сверху сквозь отверстие. В светлое время суток лучи солнца должны были освещать определенные части Трибуны и отображать космическую ее программу. Купол и стены Трибуны были выложены перламутром и полудрагоценными камнями (лазуритом, яшмой, агатом) и инкрустированы гранатом, хризолитом, топазом, бирюзой, аметистом, гиацинтом.

В центре Трибуны находилось строение, напоминавшее древний храм. Его основание имело вид стола, выложенного драгоценными камнями. Этот предмет мебели был создан из дорогих сортов древесины и камня и украшен барельефами и фигурками, выполненными в маньеристическом стиле. Он состоял из трехступенчатой подставки с выдвижными ящичками. В этих ящичках размещались золотые, серебряные и бронзовые медали и античные резные камни – агат, сапфир, аметист. На подставке сооружения возвышались восемь колонн из алебастра, увенчанных капителями из золота, поддерживавшими архитрав, украшенные портретными изображениями римских императоров, изваянными из бронзы или вырезанными из драгоценных камней. Сооружение украшали серебряные барельефы, со сценами из жизни Франческо I.

Большая часть коллекции размещалась на полках, расположенных у стен и чередовавшихся с античными и современными скульптурными произведениями, с предметами, выполненными виртуозными мастерами, с картинами небольшого формата и гравюрами. В верхней части стен размещались известные полотна художников Высокого Возрождения. Трибуна представляла собой памятник славы дома Медичи как покровителей искусства. Современники и, в их числе один из основателей точного естествознания Г. Галилей[56], высоко оценивали галерею и Трибуну Франческо I. Трибуна получила известность при дворах всей Европы и стала образцом для более позднего музейного дизайна.

Ф. Бокки в своем путеводителе по Флоренции уделил немало внимания функции галереи Медичи. Его комментарии являются одним из наиболее полных изложений этой функции в рамках культурной политики династии Медичи. Согласно мнению Ф. Бокки, Медичи создали свой музей, чтобы предотвратить уничтожение произведений искусства в Тоскане. Перенося с площадей, из монастырей и храмов, и из других помещений публичного характера художественные произведения, которые являлись в определенном смысле собственностью всех, они не присваивали их исключительно себе, но делали их доступными для всех. Каждый, кто обращался к Медичи, мог рассчитывать на посещение их музея. Создатели галереи руководствовались теми же намерениями, что и римские императоры и некоторые другие государственные деятели Рима, стремившиеся сделать принадлежавшие им произведения искусства доступными широким кругам общественности.

Создатели галереи во Флоренции сделали больше, чем их античные предшественники. Они не только сделали возможным увидеть другим принадлежавшие им коллекционные предметы, но и создали лучшие, чем предшественники, условия для их обозрения.

Одним словом, возникло новое, не известное до этого в истории социокультурное учреждение, которое удовлетворяло эстетические потребности человека и общества периода Возрождения.

Есть смысл подчеркнуть значение галереи Медичи для политической и культурной жизни не только Флоренции, Италии, но и всей Европы. Создатели нового музея во Флоренции проявили заботу не только о собственных интересах, но и об интересах всей европейской культурной общественности своего и позднейших времен.

Создание итальянских коллекций за пределами Флоренции и Рима

Гротто Изабеллы д’Эсте в Мантуе

Два основных биографа Микеланджело Буонарроти – Асканио Кондиви и Дж. Вазари рассказывают историю продажи торговцем произведениями искусства Б. де Миланезе изваянной этим мастером статуи «Спящего Купидона», которую современники приняли за античную скульптуру. Статую приобрел кардинал Р. Риарио за двести дукатов, тогда как за современное произведение искусства полагалось бы заплатить не более тридцати дукатов.

Когда авторство создания скульптуры получило огласку, кардинал потребовал возвращения денег и вернул статую торговцу предметами

искусства. Это послужило поводом для далеко идущих выводов у каждого из биографов великого мастера. Оба они осудили Р. Риарио не за то, что тот не отличил античного предмета от современного, а за то, что он не сумел его оценить так, как тот того заслуживал[57]. Высокие художественные качества статуи подтвердили мнения римских художников, поэтому она вскоре попала в состав коллекции маркизы мантуанской Изабеллы Гонзага, урожденной д'Эсте (1466–1539).

Вывод был следующим: каждое совершенное произведение искусства – античное или современное, созданное по античному образцу, – должно быть предметом внимания просвещенного коллекционера. Критика поверхностного интереса коллекционеров к искусству содержала в себе важный для развития собирательства призыв к равноправному отношению к античным и современным произведениям в музеях периода Возрождения.

Стоит вспомнить, что собирательство античных предметов в Италии опередило собирательство современных вещей. «Открыли» античное искусство, как уже говорилось выше, гуманисты. Они и создали первые коллекции произведений греко-римской древности. Сперва возникли такие коллекции гуманистов, например, Н. Никколи и П. Браччолини, а вслед за ними и художников – Донателло, Л. Гиберти[58], А. Мантеньи[59]. В середине XV века создаются большие собрания Медичи и других правителей – д'Эсте в Ферраре, а в конце века Гонзаг в Мантуе[60]. Выше упоминались и папские коллекции (со второй половины XV века). На рубеже XV и XVI веков появляются многочисленные, хотя и более скромные коллекции патрициев. О них свидетельствуют «путеводители» по тогдашним коллекциям – Франческо Альбертини (1510) по Риму и Флоренции[61], Маркантонио Микеля (1526–1540) по северной Италии[62], Улиссе Альдрованди (1550) по Риму[63].

Образцом собирательства античного искусства была деятельность Изабеллы д'Эсте[64]. Маркиза Мантуи имела своих представителей в разных пунктах Италии, где они собирали для нее произведения искусства и информировали ее о ценах на них. Сохранилась обильная корреспонденция между Изабеллой д'Эсте и ее торговыми агентами Д.К. Романо, фра Серафино, Джорджо да Негропонте.

Деятельность Изабеллы д'Эсте была типичной для коллекционерства Италии начала XVI века. В такой атмосфере второразрядные античные произведения искусства приобретали бешеные цены. Эта огромная потребность в античных предметах способствовала их фальсификации. Пример Микеланджело с его «Купидоном» в этом отношении примечателен. Раскопки в Италии, Греции и на Ближнем Востоке не были в состоянии удовлетворить спрос на этот товар. Появилась традиция создания копий в бронзе, чаще всего уменьшенных в размерах, а также рисун-

ков и гравюр с изображением наиболее популярных у коллекционеров антиков.

Изабелла д’Эсте создала свое студьоло и «гротто» (помещение под студьоло типа пещеры) в Кастелло ди Санто Джорджо, составлявшем часть дворца маркиза Мантуи (ок. 1495). В гротто помещались исключительно антики, в студьоло также были представлены произведения современных художников (в первую очередь, А. Мантеньи, придворного художника ее мужа Франческо II Гонзаги).

После смерти мужа, в 1522 году Изабелла переселилась в Корте Веккьо в том же дворце. Новая резиденция включала в себя новые студьоло и гротто, а также помещения («камерини») и внутренний сад. Новаторством в представлении коллекции Изабеллы д’Эсте было сочетание картинной галереи, студьоло и коллекции скульптур.

Инвентарное описание собраний Изабеллы д’Эсте, составленное уже после ее смерти, в 1542 году, дает представление о содержании коллекции маркизы. Основная часть собрания (картины) находилась в студьоло, скульптурные произведения в гротто и саду. В студьоло картины носили аллегорический характер, их тематика была посвящена добродетелям и порокам, причем особо подчеркивались добродетели владелицы коллекции, изображенной на ряде картин.

Не исключено, что в самом названии помещения для представления отражался интерес Изабеллы д’Эсте к археологии. Ее воображение при этом скорее всего вдохновлялось образами «подземного» Рима, откуда первооткрыватели извлекали орнаменты и рисунки, названные «гротесками», то есть обнаруженными в «гротах» (пещерах). Гротто Изабеллы д’Эсте символизировало идеализированный античный мир и представляло собою место для размышлений коллекционера.

Важно подчеркнуть, что в музейной программе Изабеллы д’Эсте современное искусство занимало такое же место, что и античное. Античный предмет в ее коллекции и в коллекциях следующего за нею поколения коллекционеров перестал занимать исключительное место. Эстетические критерии при подборе предметов для коллекций приобретают все большее значение[65].

Музейная программа коллекций Изабеллы д’Эсте известна по ее переписке, описаниям коллекции, сделанным ее посетителями, а главное, благодаря тому, что цикл из семи картин в ее студьоло, сохранился (правда, теперь в рассредоточенном по различным музеям виде).

Эта программа коллекции основывалась на художественных и идейных предпосылках. Сама владелица коллекции признавалась в одном из писем, датированном 1502 годом: «Я хотела бы получить для своего „камерино“ картины аллегорического содержания, созданные лучшими из живущих в Италии художников»[66].

Однако концепция студьоло Изабеллы, понимаемая таким образом как особого рода галереи произведений лучших мастеров конца XV – начала XVI столетий, входила в противоречие с предложенной самой владелицей коллекции программой содержания студьоло с сильно выраженной автобиографической окраской.

Тематика картин всегда отражала благородство, нравственное совершенство, часто демонстрируемое в образах борьбы добра со злом. Отдельные сюжеты картин коллекции представляли собой отображение добродетелей Изабеллы д'Эсте: воздержанности, справедливости, могущества, благоразумия. Это можно проследить в созданных на картинах, входивших в коллекцию, образах мудрой Минервы, небесной Венеры, Невинности, и, наконец, Музы-покровительницы искусств. На картине художника Лоренцо Косты[67] «Коронация Изабеллы» (1505) маркиза изображена в кругу поэтов, философов и девяти муз в виде десятой музы. Следовательно, коллекция Изабеллы д'Эсте представляла собой своего рода музей – место, в котором находились и античные музы, и их наследница в XVI веке, персонифицированная в образе Изабеллы д'Эсте.

Публичный статуарий Гримани в Венеции

К 1523 году венецианский коллекционер, гуманист, кардинал Доменико Гримани (1461–1523) собрал богатую коллекцию в своей римской резиденции на холме Квиринал. Он был сыном венецианского дожа, принадлежал к знатному роду и носил в 1497 – 1517 годах титул патриарха Аквилеи (старинного города на территории Венецианской республики).

В коллекции Доменико Гримани было немало и современных произведений итальянского и немецкого искусства. Он завещал коллекцию своим двум племянникам. Ценные археологические находки, обнаруженные в Риме, Доменико Гримани завещал родному городу с непременным условием выставить их напоказ в помещении, посвященном его памяти[68].

Согласно воле дарителя античная коллекция была помещена в зале Дворца дожей. Коллекция включала в себя 34 скульптуры и фрагменты статуй, в экспозицию были помещены пять статуй и шестнадцать бюстов. Они были расположены на мраморных полках вдоль трех стен помещения.

Для экспозиции были отобраны, в первую очередь, портретные изображения римских императоров. Было ли это связано с волей дарителя или же с желанием правительства Венецианской республики? Наличие портретов единовластных правителей в резиденции такого правительства могло бы показаться политическим ляпсусом, если бы не политическая эластичность Венеции, руководство которой обращалось за образцами поведения к различным правительственным системам. Серия портретов двенадцати римских императоров стала в конце XV века своего рода кол-

лективным идеалом правителя, который иллюстрировал в двенадцати вариантах одну идею – античной добродетели. Вероятно, таким было намерение основателя этого цикла портретов – известного политика, коллекционера и гуманиста.

Память об основателе постоянной экспозиции во Дворце дожей хранилась недолго. Об этом свидетельствует сообщение Франческо Сансовино от 1581 года, который в своем описании Венеции утверждал, что коллекция портретов цезарей возникла будто бы благодаря подаркам из различных городов и от различных правителей. Эта информация проливает свет на эволюцию идейной программы экспозиции. В представлениях Ф. Сансовино и его современников мраморные бюсты императоров были своего рода политическими трофеями Венецианской республики, символизировавшими успехи ее политики.

Забвение памяти личности дарителя коллекции было подчеркнуто – в глазах его семейства – демонтажем коллекции и ее перемещением в не доступные публике складские помещения Дворца дожей. Это произошло в 1586 году В этой ситуации патриарх Аквилеи Джованни Гримани (1500–1593), племянник Доменико Гримани, наследник коллекции и коллекционерской страсти своего дяди, решил возобновить создание экспозиции античных предметов в родном городе. Он предложил обогатить коллекции Доменико за счет своего собрания в специальном антикварии во дворце около церкви Санта Мария делла Формоза. Свое предложение правительству Венецианской республики он изложил в записке от 3 января 1587 года. Условия дарения немногим отличались от предшествующего. Оно должно было носить имя дарителя, а главное, должно было быть доступным для широкой публики: «Туристы, в большом количестве прибывающие в Венецию, имели бы возможность с этого времени, сразу же после посещения арсенала, осматривать античные предметы, размещенные в доступном для публики месте»[69].

Коллекция антиков Гримани в 1587 году составила 150 статуй, а вместе с дальнейшими приобретениями насчитывала впоследствии 217 статуй[70]. Возник вопрос безопасного размещения коллекции (так как из первоначального собрания было похищено несколько предметов), а также обеспечения легкого доступа к ее экспозиции зрителей. Было решено разместить ее в одном из переоборудованных помещений библиотеки собора Сан-Марко. Архитектор Винченцо Скамоцци (1548–1616)[71] приспособил это помещение для экспозиции, открытой для зрителей в 1596 году. Известны ее инвентаризационные рисунки XVIII века. Экспозиция была названа публичным статуарием. В ней преобладали бюсты императоров и императриц Рима, сгруппированные вокруг определенных осей – архитектонических ниш, в которых были размещены немногочисленные статуи мифологических персонажей. Бюсты размещались на

фронтонах обрамления ниш и дверных рам или на консолях, вмонтированных в стены.

Когда сформировалась экспозиционная схема статуария Гримани, неизвестно. Возможно, уже в 20-е годы XVI века, когда систематизировались коллекции первого дарения этого семейства, М. Перри нашла доказательства тому, что план размещения скульптурных изображений в описанном виде возник в 60-е годы XVI века в ходе организации такого же антиквария во дворце Гримани в Венеции.

Несколько позже, с 1583 года примерно по такому же плану создавалась галерея для размещения античных скульптур в Саббьонете (около Мантуи)[72].

Рисунки экспозиции антиквария дворца Гримани в Венеции были выполнены художниками Никколо Стоппио и Джакопо да Страдой, которые закупали антики для создания с 1569 года Антиквария для размещения греко-римских статуй из собрания баварского герцога Альбрехта V Виттельсбаха в Мюнхене.

Следовательно, создание музея Гримани в их венецианском дворце представляло собой важный этап в развитии идеи антиквария. Она воплощала одновременно идею галереи знаменитых государственных деятелей, возникшую во Флоренции в XVI веке, и представляла собой раннюю реализацию представления античных памятников Рима.

Тот факт, что античные галереи создавались в этот период в разных городах Южной Европы, свидетельствует о распространении мысли о необходимости увековечения памяти о Риме и его презентации и для широких кругов общественности (в Венеции), и более узких элитарных слоев (в Саббьонете и Мюнхене).

Коллекции дяди и племянника Гримани формировались в Риме, но были выставлены в другом городе. Несомненно, и до переноса этих собраний в Венеции существовали созданные ранее подобные коллекции, например собрания Андреа Одони или Контарини. На территории Венецианской республики (ее континентальной части или Венето), а особенно в Падуе и Вероне существовали античные собрания уже в XV веке. Однако новаторством коллекций Гримани был прежде всего способ их представления как галереи славных мужей.

В программе антиквария Доменико Гримани сильнее, чем когда бы то ни было раньше, был сделан акцент на его публичном характере. Это было связано с новым характером собраний, обоснованных на определенной гуманистической программе и с новой их функцией – задуманной как памятник в честь основателя.

Зачатки этой идеи прослеживаются в инициативе Сикста IV переноса скульптурных изображений на Капитолий и Юлия II, создавшего Бельведерский антикварий. Однако только Доменико Гримани, а вслед за ним Павел III на Капитолии создали на основе этой идеи основы

Павел III на Капитолии создали на основе этой идеи основы программы принципа устройства антиквария как публичного археологического музея.

Паоло Джовио и его музей в Комо

В 1536 – 1548 годах в местности Борджовико к северу от ломбардского города Комо по повелению местного епископа Паоло Джовио (1483–1552) на руинах античной виллы, неподалеку от берегов озера Комо был построен Джовианский музей. Он был возведен для размещения там коллекции портретов известных исторических деятелей, которую собирал историк, врач, гуманист и коллекционер П. Джовио.

Вилла была местом отдыха для П. Джовио и его гостей – своего рода салоном для гуманистов. Анализ завещания П. Джовио (1552), описаний музея его посетителями, переписки в связи с приобретением различных портретов и других источников позволяют судить о составе коллекции и ее предназначении[73].

Согласно желанию основателя музея, это учреждение было посвящено одной теме, отдельные составные части его программы были связаны либо с личностью основателя (Зал Чести), либо с его средой (Зал Парнаса), либо с его эпохой (Арсенал). П. Джовио был лейб-медиком Юлия II, Климента VII и Павла III и постоянно путешествовал между Комо и Римом. Реализовал же проект создания музея его старший брат, воспитатель и наставник Бенедетто Джовио (1471 – ок. 1545), историк и антикварий местного края. Оба брата давали устные пояснения приезжавшим в музей гостям. Опубликованные П. Джовио каталоги, изданные в 1546 и 1551 годах на латинском языке (а в 1552 и 1554 годах в итальянском переводе), отражали только часть коллекции. Идею основателя музея опубликовать полное описание коллекции и обеспечить его иллюстрациями осуществил в 1575 и 1576 годах базельский типограф Пьетро Перна, издав два его тома с иллюстрациями Тобиаса Штиммера.

Братья Джовио были уверены в том, что музей был построен на развалинах одной из двух вилл местного уроженца римского писателя Плиния Младшего (64 – ок. 114), автора сборника писем в десяти книгах и политического деятеля. Эта вилла была расположена низко над озером и носила название Комедия, в отличие расположенной высоко на скале виллы Трагедия.

Представитель семьи Джовио писатель граф Джованни Батиста Джовио (1748–1814) считал, что музей был основан на месте римской виллы другого лица – поэта и друга Плиния Каниния Руфа.

Итак, мнение П. Джовио о том, что он построил музей на месте виллы Плиния Младшего, фактами не подтвердилось. Однако внимания заслуживает не это, а намерение гуманиста, который искал связь со своим древним предшественником по интересам. И Плиний Младший, и его

дядя Плиний Старший, известный римский писатель и ученый, были уроженцами Комо. Их труды с интересом читали и комментировали в XV и XVI веках и в 60-е годы XV века жители Комо поместили на фасаде местного собора скульптурные изображения обоих Плиниев. На это решение повлияла возрождавшаяся слава Плиниев, особенно Старшего, основной научный труд которого «Естествознание» был одной из первых изданных в Италии книг, которую опубликовали только до 1500 года пятнадцать раз. На честь быть местом рождения Плиниев претендовали и другие города, так например, гуманист Гварино да Верона связывал их рождение со своим родным городом Вероной. Письма Плиния Младшего в XVI веке пользовались таким же спросом у читателя, как и классические письма другого римского писателя Цицерона.

Роль и место, которое Плинии занимали в музейной концепции Джовио, можно объяснить патриотическими и гуманистическими предпосылками. И Плинии, и братья Джовио были уроженцами Комо. Не случайно привилегированное место среди портретов в студии музея занимали портреты двух этих известных деятелей Римской империи родом из Комо, а также братьев Джовио. Братья видели в Плиниях своих духовных предшественников и находились под влиянием монументальной энциклопедии Плиния Старшего и писем Плиния Младшего.

Таким образом музей был местом и способом почитания памяти Плиниев. Их «присутствие» в их «восстановленном доме» было документировано таким образом, равно как и было документировано «присутствие» Платона в Платоновской академии на вилле Кареджи около Флоренции гуманистом Марсилио Фичино, что должно было подтвердить наличие там бюста, о котором говорили, будто он был обнаружен в руинах Афинской Академии, этого философа.

П. и Б. Джовио, реставрируя, как им казалось, виллу Плиния, создали интересный памятник в честь своих латинских предшественников. Они демонстрировали, как жители реконструированного здания античных писателей, идею возрождения и продолжения большой культурной традиции. Виллу Джовио «Музей» следует считать первой литературной, исторически документированной реконструкцией виллы Плиния, прототипом мемориального музея. Инициатива Джовио послужила для племянника Микеланджело Лионардо Буонаротти образцом для его концепции музея в честь памяти великого скульптора, созданного во Флоренции в начале XVII века[74].

Каково было происхождение создания комплекса из четырехсот портретов – необходимость документации или мемориализации? Комплекс портретов стал формироваться П. Джовио незадолго до 1521 года. Первоначально его интересовали литераторы, философы, возможно и художники, а позже он начал собирать изображения и властителей, политиков и военачальников.

Собирание портретов развивалось по мере созревания и материализации концепции «Истории нашего времени», которую П. Джовио, издал в двух томах во Флоренции в 1551 – 1552 годах, но начал писать задолго до этого, не позднее 1514 года, когда удовлетворенный его сочинением о современной Италии Лев X утвердил его профессором университета в Риме. Историк стремился собрать портреты всех тех, кто решал вопросы политического облика Европы первой половины XVI века.

Собирание портретов выдающихся современников представляло для П. Джовио составную часть источниковой базы для составляемой им истории Европы. Однако в истории его коллекции можно проследить определенную эволюцию от фрагментарного к панорамному видению истории. В этом историк проявлял свое стремление универсального понимания истории, рассматривая коллекцию как визуальное дополнение своей творческой лаборатории.

П. Джовио искал «истинные» портреты персонажей своего сочинения, для чего он обращался к лицам, от которых хотел получить их портреты, а также к художникам, которые создавали эти изображения. Чаще всего он удовлетворялся копиями портретов. Постепенно коллекция П. Джовио перерастала из чисто документационного собрания в мемориальное, поскольку она дополнялась портретами не только современников, но и деятелей прошлого. Расширялись и географические пределы коллекции. В нее поступали и портреты правителей Ближнего и Среднего Востока разных эпох. Из однородного собрания оно превратилось в разнородное.

К этому могли привести не только познавательные и научные взгляды П. Джовио. Он был в первую очередь гуманистом, а следовательно создателем больших мифов. П. Джовио разделил коллекцию на четыре группы согласно направленности и дарований, и рода таланта персонажей портретов. Возможно, отправной точкой для такого деления была модная в то время античная теория о четырех человеческих темпераментах.

Вилла в Борджовико была одновременно и местом отдыха хозяина, и местом его работы, и литературным салоном, и помещением для представления коллекции, и театром со спорадически представлявшимися там спектаклями. Эта многоликость музея П. Джовио передает смысл гуманистической фантазии «нового» Плиния.

Отдельные покои виллы были посвящены различным античным божествам: Меркурию, Минерве, Аполлону, музам, также современникам создателей музея, связанным со знанием, мудростью, поэтическим талантом. Там помещались и портреты «покровителей муз» (по характеристике братьев Джовио) – императора Карла V Габсбурга, пап Льва X и Климента VII (Медичи).

Программа интерьеров отдельных покоев иллюстрировала влияние богов на деятельность определенных исторических лиц, которая отража-

ла мудрость богов. Галерея политиков и мыслителей находилась в зале с изображением Минервы.

В помещении, посвященном Парнасу, находились портреты античных и современных поэтов, историков, языковедов. Художник А.Ф. Дони распознал среди этих портретов и портреты братьев Джовио[75].

Музей представлял собой пантеон различных искусств и наук, а среди них привилегированное место занимала история.

Некоторое время музей после смерти братьев Джовио находился под присмотром их племянника Джулио, но после его смерти в 1562 году стал приходить в упадок, особенно после разлива озера, которое повредило здание виллы. В конце XVI века семья Джовио продала виллу и дала согласие на ее разрушение в 1615 году. Портреты музея известны сегодня по копиям, сделанным после смерти владельца музея по поручению Козимо I Медичи[76].

Ж. Базен отмечает, что «иконография Джовио вызвала большой резонанс и питала исторические музеи с XVI века вплоть до создания исторического музея в Версале короля Луи Филиппа»[77] – а ведь открытие этого музея датируется 1837 годом.

Джовианский музей послужил образцом для подражания, которому следовали другие коллекционеры. Портретные исторические галереи получили распространение в среде знатных и богатых собирателей. Жена французского дофина, а позже короля Генриха II Екатерина Медичи в своей парижской резиденции собрала более пятисот пятидесяти портретов, многие из которых закреплялись на стенных панелях. В кабинете эмалей Екатерины Медичи располагалось тридцать два парных портрета и тридцать две лиможские эмали, а в другом, Зеркальном кабинете находилось восемьдесят три портрета[78]. Французский юрист Поль Ардье заполнил галерею своего замка Борегар в долине Луары более чем тремястами шестьюдесятью портретами лиц, известных во времена правления различных французских королей. Эта коллекция сохранилась в замке до нашего времени[79].

Автор данного пособия видел во Вроцлавском художественном музее в 1996 году образец такой портретной серии, созданной по образцу коллекции музея в Комо по заказу местного уроженца гуманиста Томаса Редигера (1540–1576)[80]. Из шестидесяти небольших портретов выдающихся политических и культурных деятелей Европы сохранилось двадцать четыре портрета, в том числе изображения Екатерины Медичи, герцогов Альбы и Гиза и др.

Коллекционерство за пределами Италии

Коллекции в Фонтенбло как выражение политических претензий Франциска I

Коллекционерство постепенно распространялось за пределы Альп.

Одной из наиболее известных художественных коллекций первой половины XVI века в Европе была коллекция Франциска I Валуа, короля Франции с 1515 по 1547 год. Он продолжал начатые одним из его предшественников по престолу Карлом VIII Итальянские войны. Первоначально король закрепился в Милане, но удержаться там французам не удалось. В 1525 году армия Франциска I была разгромлена войсками «Священной Римской империи», которую возглавил с 1519 года Карл V Габсбург (одновременно с 1516 года он был королем Испании и всех присоединенных к ней владений в Латинской Америке). Сам Франциск I попал в плен к своему сопернику по борьбе за власть в Италии, провел там два года, вынужден был подписать невыгодный для него мирный договор и после этого был отпущен на родину. После неудачной попытки восстановить свое господство в Италии Франциск I сосредоточил свое внимание на централизации королевской власти во Франции и создал политическую систему личного абсолютизма, которая позже стала характерной для французской монархии.

В непосредственной связи с этим Франциск I повысил внимание к созданию в своей постоянной резиденции (которой стал Фонтенбло) культурного центра, который должен был стать противовесом другим культурным центрам Италии и Испании[81].

Замок Фонтенбло был модернизирован в 1528 – 1540 годах. Его должна была украсить коллекция короля. Чтобы осуществить художественно-декоративную программу замка, в Фонтенбло были приглашены итальянские художники, а ее разрабатывали Россо Фьорентино (с 1530 по 1540 год) и Франческо Приматиччо (с 1532 г.)[82].

Эти художники при помощи других своих соотечественников превратили комнаты и галереи замка в декорированные картинами и горельефными изображениями из стукко помещения для представления произведений искусства совершенно нового для Франции образца. Помимо производства художественных работ в замке сюда были привезены многочисленные фрагменты античных скульптур из Рима, создавались копии древних скульптур (в том числе изображений Лаокоона и Марка Аврелия). Часть бронзовых копий скульптур была размещена в замковом саду, большая же часть в галереях. В резиденции короля преобладали произведения современных итальянских художников и скульпторов[83].

На оригинальность галерей Фонтенбло обратил внимание В. Скамоцци в своем сочинении «Всеобщая архитектура» (Венеция, 1615): «Сейчас распространился в Риме, в Генуе и в других итальянских городах один род строений, который называется галерееей. Он происходит, по-видимому, из Франции, галереи представляли собою длинные коридоры, соединяющие один флигель дворца с другим со стороны двора, они напоминают своим видом наши „лоджии“, однако с той разницей, что они закрыты. Этот род строений был известен уже в древности <...>. Он отлично добавляется к большим резиденциям, со временем галереи – по примеру Рима – появились не только в публичных строениях, но также во дворцах сенаторов, дворян и других значительных лиц, становясь местом, в которых собираются и изучаются античные произведения искусства – мраморы, бронза, медали, барельефы, а также картины наиболее знаменитых мастеров»[84].

Другой итальянский художник Джорджо Вазари называл Фонтенбло «Новым Римом»[85]. Что же Дж. Вазари понимал под своим определением: рабское копирование итальянских идей или оригинальную, творческую ее интерпретацию?

Выше отмечалось то значение, которое придавали французские короли с конца XV века Италии. Итальянская проблема стала краеугольным камнем не только политики, но и культуры Франции. Итальянское искусство значительно влияло на участников еще первого безуспешного похода на Апеннины Карла VIII, один из которых Андрэ де ла Винь восхищался архитектурой и античными скульптурами итальянских дворцов[86]. Сам Карл VIII пришел в восторг от неаполитанских садов. Из Неаполя во Францию в 1495 году были привезены многочисленные произведения искусства, в том числе образцы античной и современной скульптуры, а также картины итальянских художников. После завоевания Ломбардии королем Людовиком XII многие художники переехали из Италии во Францию. 30 – 40-е годы XVI века были годами интенсивной итальянизации французской культуры и французского быта[87].

Однако организатором королевской коллекции во Франции стал именно Франциск I, который приобрел многочисленные картины итальянских художников. Он пригласил Леонардо да Винчи переехать во Францию. Король Франции не занимался систематическим подбором картин и статуй для своей коллекции. Эти произведения искусства были сосредоточены в «Зале для ванн» (в подражание римским термам). Влажность в этом зале привела к безвозвратным потерям многих картин. Уцелевшие полотна при Генрихе IV (1589–1610) были перемещены в кабинет картин замка, в конце XVII века они стали основой для королевских картин в Версале, а впоследствии стали ядром итальянских коллекций Лувра. По свидетельству работавшего в Фонтенбло итальянского скульптора Б. Челлини Франциск I в 1540 году говорил ему: «Мне хорошо помнится,

что я видел все лучшие произведения, созданные лучшими мастерами всей Италии»[88].

Превращение Фонтенбло в «Новый Рим» отразило политические и культурные претензии Франциска I Валуа.

Одну из галерей замка Фонтенбло украшали аллегорические фигуры и барельефы в медальонах. Э. Панофский считает, что они отражали идею борьбы между Валуа и Габсбургами за господство над Италией[89]. Помещенные в галерее изображения императоров Рима выполняли роль «реликвий» империи, на которую претендовали французские короли, как преемники Карла Великого, а также их претензии на корону «Священной Римской империи», которая досталась Карлу V Габсбургу[90]. Эта идея в первой половине XVI века носила утопический характер. Галерея Россо, о которой выше шла речь, была для династии Валуа компенсацией за их политические неудачи на Аппенинском полуострове.

И Дж. Вазари, и В. Скамоцци в своей оценке галереи в Фонтенбло были правы в одном: форма галереи в этом замке, действительно, выросла из формы итальянских лоджий[91], но представляла собой французское видоизменение первоначального итальянского образца, а ее характер предопределялся климатическими условиями Франции, архитектурными традициями этой страны и новыми политическими амбициями французского короля[92].

Антикварий Виттельсбахов в Мюнхене

К середине XV века в Германии наметился общий хозяйственный и демографический подъем, успешно развивались производительные силы и росло товарное производство. Зачинатель реформации римо-католической церкви в Германии Мартин Лютер в одной из проповедей (1522) так характеризовал изменение качества жизни в стране: «Сколько ни читай всемирных хроник, не найдешь ни в одной из ее частей, начиная от Рождества Христова, ничего подобного тому, что произошло на протяжении этих ста лет. Таких сооружений и посевов не было еще в мире, так же как и столь разнообразной (на любой вкус) пищи, изысканных яств и напитков. Своего предела достигла также изысканность и роскошь в одежде. Кто прежде знал о таком купечестве, которое, как нынешнее, объехало бы вокруг света и связало своими делами весь мир? Несравнимо с прежними временами поднялись и расцвели всевозможные искусства – живопись, резьба по дереву, чеканка по металлу, меди, шитье»[93].

Хозяйственный подъем Германии ассоциировался у современников с городами, ростом торговли, накоплением богатств купечеством. Немецкий город XV – XVI веков стал средоточием и двигателем цивилизации, центром культуры, учености и гуманизма. Городская среда сформировала характерный для этого времени новый тип личности и, в том числе, кол-

лекционера: «делового человека», бюргера-предпринимателя, участника всеевропейской и заморской торговли (подобно любому представителю семьи финансистов из Аугсбурга Фуггеров[94]) или деятеля гуманистической культуры (подобно нюрнбергскому патрицию Виллибальду Пиркхеймеру[95]).

Одно из первых описаний немецких коллекций в городе Бамберге было опубликовано в 1493 году, другое – описание собрания в Виттенберге увидело свет в 1509 году.

Южногерманское государство Бавария, в котором расположены города Мюнхен, Аугсбург, Нюрнберг, переживало в этот период особый, необычайный расцвет. Центрами собирательства произведений искусства стали именно эти города.

В начале XVI века один из Фуггеров – Раймунд I составил одну из первых в Германии коллекцию произведений античного искусства.

С установлением постоянной резиденции герцогов Баварии в Мюнхене, что сделал Вильгельм IV Виттельсбах (1508–1550), этот город стал культурным центром Южной Германии и вырос в настоящую столицу при преемниках Вильгельма IV Альбрехте V (1550–1579), Вильгельме V (1579–1597) и Максимилиане I (1597–1651)[96].

Вильгельм IV заказал придворным немецким художникам серию из шестнадцати исторических полотен, отображающих жизнь восьми великих мужей и восьми добродетельных женщин. Его коллекция, включающая эти картины, послужила основанием для нынешних Баварских государственных собраний картин в Мюнхене.

Сын и наследник Вильгельма IV на баварском престоле герцог Альбрехт V консолидировал страну, расширил ее пределы, укрепил свои международные связи браком с сестрой императора Максимилиана II Габсбурга эрцгерцогиней Анной и сблизился с династиями д’Эсте, Гонзаг и Медичи, которые к этому времени породнились с Габсбургами, правившими «Священной Римской империей». При Альбрехте V в Мюнхене было построено здание Кунсткамеры и начато строительство Антиквария для размещения увеличившихся в размерах герцогских коллекций.

Коллекции двора были еще более увеличены при сыне и преемнике Альбрехта V Вильгельме V и сменившем Вильгельма V на престоле его сыне Максимилиане I, который за свою поддержку императора Фердинанда II Габсбурга в Тридцатилетней войне получил титул восьмого курфюрста – в дополнение к семи курфюрстам – верховным германским правителям, выбиравшим на своем собрании очередного императора «Священной Римской империи». При Максимилиане I было завершено строительство Антиквария и построена галерея для размещения картин вблизи герцогской спальни.

Организатором придворной коллекции Виттельсбахов был Ганс Якоб Фуггер (1516–1575). После своего банкротства, вызванного не поддаю-

щимися учету закупками картин для своей коллекции, он переехал из Аугсбурга в Мюнхен, а с 1557 года стал художественным советником Альбрехта V. Тот приобрел коллекции Ганса Якоба Фуггера и его родственника Раймунда II Фуггера, которые сформировались со времени пионера немецкого художественного коллекционирования упоминавшегося выше Раймунда I Фуггера (1489–1553). Г.Я. Фуггер возглавил работу по пополнению герцогских коллекций и привлек с этой целью для обработки программы герцогской Кунсткамеры бывшего библиотекаря Фуггеров, фламандца по происхождению, врача Самуэля фон Квихельберга[97], а для устройства Антиквария итальянских художников Джакопо да Страду и Никколо Стоппио.

К этому времени богатство материальных предметов, сосредотачивавшихся в кунсткамерах, с неизбежностью привело к попыткам систематизировать это обильное количество естественных образцов природного мира и артефактов. Джулио Камилло в своем сочинении «Идея театра» (Флоренция, 1550) дал представление о «театре» как об инструменте для познавания и запоминания, в котором все проявления Вселенной настолько согласованы и скоординированы в космологическую схему, что изучающий ее был способен восстановить в своей памяти по любому требованию всю систему ее образов и размещения ее элементов.

С. фон Квихельберг под влиянием теории Дж. Камилло в своем сочинении «Заголовки или заглавия обширного театра» (Мюнхен, 1565) предложил программу идеального музея. Этот автор рассмотрел ряд теоретических и практических сторон коллекционерства и приемов представления предметов коллекций для обозрения. На примере мюнхенских коллекций баварского герцога С. фон Квихельберг предложил систему создания универсального музея, в котором состав коллекции уже не представлял собой, как это было раньше, случайного собрания разнообразных предметов материального мира, а нечто стройное, систематизированное.

Сочинение С. фон Квихельберга было первой известной попыткой построения теории музейного собирательства. Метод исследования и обучения посредством обозрения музейных предметов С. фон Квихельберга был воспринят многими коллекционерами. Модель музея, предложенная С. фон Квихельбергом, выполняла функции обозреваемой энциклопедии, позволяющей охватить мир посредством зрения.

С. фон Квихельберг предложил подробную группировку коллекционных предметов, которая повлияла на дальнейшие классификационные схемы собраний. Он делил материалы коллекций и музеев на предметы исторические, художественные (объемные – статуи, медали, посуду), натуральные (предметы растительного и животного мира, анатомические препараты), технологические, а также на картины.

В 1598 году Иоганн Баптист Фиклер[98] составил описание коллекции баварских герцогов в Кунсткамере в Мюнхене, размещенной в здании

«Конюшня» (позже «Монетный двор»), построенном архитектором Вильгельмом Эгклем в 1563 – 1567 годах[99]. Описание предметов коллекции перечисляет 3407 наименований. Оно является доказательством реализации программы, составленной С. фон Квихельбергом, согласно которой коллекция отображает Вселенную, является ее подобием или зеркалом, символом или «микрокосмом», отражающим «макрокосм» мира.

В Кунсткамере и Антикварии перед мюнхенским замком Виттельсбахов Нойвесте была реализована наиболее универсальная и энциклопедическая музейная программа XVI столетия.

Коллекция составлялась за счет закупок Дж. да Страдой и Н. Стоппио медалей, античных бронзовых статуэток, мраморных монументальных скульптур. Оба художника ранее сотрудничали с Фуггерами, а Дж. да Страда с 1564 года был антикваром при дворе императора Максимилиана II в Вене. С 1567 года он ежегодно ездил из Вены в Италию для закупок предметов для коллекций Виттельсбахов.

Виттельсбахи тратили немалые средства на приобретение античных и других предметов для своих коллекций, об этом сохранились точные сведения. Корреспонденция между Г.Я. Фуггером и его итальянскими агентами по вопросу об этих приобретениях свидетельствуют о том рынке предметов искусства, который в этот период сформировался в Италии, о наводнении рынка копиями и фальсификациями этих предметов и о массовой реставрации сохранившихся фрагментов античных предметов искусства. Причиной этих явлений было распространение коллекционерства и повышение спроса на античные произведения искусства.

В переписке со своими коллегами Г.Я. Фуггер подчеркивал необходимость приобретения для герцогской коллекции только оригинальных предметов. Это свидетельствует о формировании новых требований к составлению коллекций того времени у лиц, имевших возможность оплачивать такие закупки.

Для мюнхенской коллекции, например, в Венеции были приобретены греческие вазы IV века до н. э. Их подверг реставрации художник Карло да Паллаго[100]. Реставрация предметов была необходимой для подготовки их представления зрителям. Это требование входило в состав экспозиционной концепции Г.Я. Фуггера.

Антикварий Виттельсбахов был построен перед замком Нойвесте по проекту Дж. да Страды (с модификациями Н. Стоппио) в 1569 году. Он представлял собой двухэтажное здание, в верхнем его этаже была размещена герцогская библиотека. Галерея Антиквария имела размеры 64,90 на 11,70 м. Ее устройство было сходным с такими же галереями в Фонтенбло, дворце Уффици во Флоренции и в Саббьонете (построенная там в 1583 – 1590 годах, галерея для скульптур достигала длины 91 м).

Вдоль длинных стен галереи, разделенных секциями, были представлены скульптурные изображения. Статуи богов помещались в нишах, а

бюсты на каменных подставках в углублениях в стенах. Изображения императоров Рима размещались в порядке их перечисления римскими историками – от Цезаря до Грациана (367 – 383 гг.).

Под каждой фигурой и бюстом помещалась информация об изображаемом персонаже на черной плите.

В галерее было размещено тридцать два семейных комплекса императоров (по шестнадцать с каждой стороны). Подобный экспозиционный прием к этому времени был уже использован в Венеции Доменико Гримани и в Мантуе во дворце Гонзаг.

Антикварий был построен В. Эгклем и Ф. Зустрисом. В правление Максимилиана I галерея первого этажа была превращена в репрезентационный зал. В нем принимали наиболее важных посетителей двора и устраивали придворные балы.

Изображения императоров в Антикварии должны были подчеркнуть претензии Виттельсбахов на их императорское наследие, как это отмечали в своих сочинениях нумизмат Адольф III Окко (1579)[101] и И.Б. Фиклер (1574). Галерея должна была выражать идею «перенесения» Римской империи в Германию при Карле Великом и при императоре «Священной Римской империи германской нации» Людвиге IV Баварском (1254–1347) – предке по прямой линии учредителей Кунсткамеры и Антиквария.

Политические и культурные претензии Виттельсбахов, выражавшиеся и в представлении ими своих коллекций, были подтверждены в 1623 году, когда Максимилиан I получил титул курфюрста. О художественном успехе Антиквария свидетельствовали современники, побывавшие в нем.

Коллекции Габсбургов в Австрии, Испании и Чехии

Коллекционерство представителей династии Габсбургов занимает особое место в истории музейного дела, поскольку и роль этой династии в истории заметно превосходила роль представителей других европейских правящих династий, и некоторые коллекционеры из этого правящего дома отличались своим отношением к собирательству от других своих собратьев по интересам[102].

Австрийская ветвь этой династии управляла Австрией и многими другими странами с 1278 по 1918 годы и «Священной Римской империей» с 1452 по 1806 годы. Испанская ее ветвь была во главе Испании и ее обширных заморских владений с 1516 по 1700 год.

Император Максимилиан I Габсбург (1493–1519) с помощью своего брака и браков своих детей и внуков значительно расширил владения Габсбургов в Нидерландах, Испании и Восточной Европе. Не случайно Габсбургам приписывали изречение: «Пусть другие страны воюют, ты, Австрия, расширяй свои пределы браками». Политика укрепления власти

не позволяла Максимилиану I[103] и его могущественному внуку Карлу V уделять достаточное внимание своим коллекциям. Многочисленные ковры, предметы вооружения, ювелирные изделия, медали, монеты, сотни произведений прикладного искусства из благородных металлов и драгоценных камней, подаренные итальянскими правителями, и приобретенные картины и скульптуры – все это было рассредоточено по различным резиденциям не имевшего постоянного места жительства Карла V в Испании и в южнонемецких городах[104].

Коллекции Карла V после его отречения от престола (1556) были разделены. Художественные предметы унаследовал его сын испанский король Филипп II, а коллекции созданной в 1553 году Венской Кунсткамеры – брату Карла V Фердинанду I, который унаследовал корону императора «Священной Римской империи» (с 1522 года он был регентом наследственных владений Габсбургов в Центральной и Восточной Европе, а с 1526 года еще и королем Чехии и Венгрии). Фердинанд I основал в 1553 году в Вене упомянутую Кунсткамеру, куда и поступили коллекции Габсбургов, находившиеся в этом городе.

После смерти Фердинанда I коллекции Кунсткамеры в Вене были поделены между его сыновьями Карлом, герцогом Штирии (с центром в Граце), и Фердинандом II, графом Тироля и Форланда (с центром в Иннсбруке). Фердинанд II Тирольский также унаследовал богатую коллекцию дочери Марии Бургундской Маргариты Австрийской, тетки Фердинанда I и Карла V, хранившуюся в Мехельне – центре австрийского, позже испанского владения Исторических Нидерландов, которыми Маргарита управляла[105].

В 1547 – 1564 годах Фердинанд II был наместником Чехии и в Праге он приступил к созданию коллекции образцов вооружения, а также предметов прикладного искусства и природных редкостей. В 1563 году он приобрел замок Амбрас к югу от Иннсбрука. Замок был в 1565 году перестроен для резиденции графа Фердинанда II и превращен в блестящий центр европейской культуры, в котором ведущую роль занимала коллекция Фердинанда II[106].

Первоначально к основному корпусу было пристроено двухэтажное помещение, верхний этаж которого был отведен под библиотеку, антиквариум и небольшой оружейный зал. Позже были построены здания для музея, первоначально состоявшие из трех смежных корпусов, к которым в 1586 году был пристроен четвертый.

Полностью музей состоял из пяти смежных залов: современного вооружения для турниров, исторической рюсткамеры (помещения для вооружения) с оружием и доспехами Максимилиана I, его сына Филиппа I Кастильского и внука Карла V, зала личного вооружения Фердинанда II, рюсткамеры героев с вооружением и доспехами других императоров и королей. Там же, помимо шкафов и щитов для развески оружия, были

небольшие портреты владельцев оружия. После смерти наместника Тироля и Форланда вышел иллюстрированный каталог этого зала (1601) с текстом Якоба Шренка фон Нотцинга. Последней комнатой музея была Турецкая камера с турецкими трофеями Фердинанда II и подарками, которые он получил от имперского военачальника Л. Швенди[107].

Амбрасская Кунсткамера и Вундеркамера обладала также музейными предметами экзотического характера, включая изделия из птичьих перьев, сделанные американскими индейцами, кораллы, предметы из резного дерева и слоновой кости, ювелирные изделия, художественное стекло, золотую и серебряную посуду и т. д. Эта группа музейных предметов была выставлена для обозрения соответственно материалу изготовления в восемнадцати шкафах, расположенных бок о бок по главной оси каждого зала с подбором определенных цветов для различных материалов изготовления.

Кубки в застекленных шкафах располагались соответственно материалу, из которых они были выполнены (золото, серебро, бронза, полудрагоценные камни, стекло). Специально подбирались цвета обивки фона шкафов, с целью контраста цветов (синяя ткань для золотых кубков, зеленая – для серебряных).

Экспозиция Кунсткамеры и Вундеркамеры была освещена с помощью близко расположенных друг к другу окон. Фердинанд II добивался размещения предметов вооружения соответственно тогдашним историческим представлениям. Предметы располагались в хронологической последовательности и соответственно рангу владельца оружия и доспехов, чья доблесть должна была быть увековеченной для потомков с помощью музейных предметов. Коллекция из более чем тысячи портретов исторических персонажей (преимущественно небольшого размера) также служила документационной цели.

Кунсткамера в Амбрасе была первым музеем к северу от Альп, который был создан для публичного обозрения с эстетической точки зрения. Кунсткамера привлекала посетителей со всех концов Европы ввиду разнообразия своих экспонатов и высокого художественного и исторического значения отдельных предметов и их групп. Экспозиция Кунсткамеры была логично построена с учетом эстетического качества экспонатов.

Исследователи инвентарных описаний Кунсткамеры считают, что программа экспозиции, содержание коллекции и размещение экспонатов в Амбрасском замке были разработаны самим владельцем коллекции.

Испанский король Филипп II Габсбург унаследовал от своего отца Карла V хаотическое собрание предметов средневекового образца и превратил его в процессе своего коллекционирования в ренессансное собрание высокого уровня. В его коллекции были широко представлены произведения итальянского, фламандского и испанского искусства. Содержание коллекций короля отражено в сохранившихся инвентарных описа-

ниях его дворцов Алькасар в Мадриде, Аранхуэс, Эль Пардо и в любимом замке Филиппа II Эскорьяле, строившемся с 1563 года[108].

Вкусы Филиппа II как коллекционера были эклектическими. На посетителей экспозиции его коллекций производили впечатление собранные королем образцы вооружения и античных произведений искусства, карт и медалей, гравюр и рисунков, скульптурных произведений и ювелирных изделий, ковров и картин, созданных современными ему мастерами. Природные «диковины», многие из которых имели американское происхождение, представляли собой другую сторону интересов короля. Это собрание было богато представлено в мадридском Алькасаре. Размеры и разнообразие предметов коллекций короля Филиппа II поразили знатока коллекций Италии Дж.П. Ломаццо, который, посетив в 1590 году Эскорьял, отзывался о нем так: «Столь много картин, скульптур, драгоценных предметов, книг и оружия было в этом музее, что мое воображение было поражено их обозрением»[109].

Художественные собрания Филиппа II насчитывали полторы тысячи полотен, две трети которых были размещены в Эскорьяле. Бóльшая их часть была приобретена агентами короля, но часть коллекции была унаследована. В последнюю группу входили произведения Тициана (знакомство с которым оказало серьезное влияние на Филиппа, когда он был еще принцем-наследником и посетил Италию), а также коллекция его тетки Марии Венгерской, правительницы Нидерландов (1530–1556)[110], унаследовавшей в свою очередь, часть коллекций своей тетки Маргариты Австрийской.

Филипп II был одним из наиболее активных проводников в политике и культуре идей Контрреформации, которая противостояла с середины XVI века движению Реформации, возникшему в ходе кризиса Западной христианской церкви в начале этого века. Реформация привела к возникновению религиозных учений протестантизма.

И Реформация, и Контрреформация оказали свое влияние на развитие науки, искусства и форм коллекционерства и музейного собирательства. Идеи Контрреформации ограничивали заказы, приобретение, хранение и представление произведений античной «языческой» тематики в собраниях представителей католических правящих династий, ориентируя владельцев собраний на произведения религиозной тематики.

На подборе картин в Эскорьяле сказались идеи Контрреформации. Этот замок Р.Л. Кейджен называет «музеем „благочестивого“ искусства»[111]. Картины в других королевских резиденциях были более разнообразными по своей тематике. В мадридском Алькасаре картины на религиозные и мифологические темы размещались наряду с жанровыми картинами, научными инструментами, картами. Во дворце только Оружейная палата, в которой была отражена военная слава династии, и Большой Зал, украшенный картинами с изображением военных триумфов Габс-

бургов и топографическими видами городов владений Филиппа II, подчинялись определенной музейной программе прославления династии. Разнообразными по тематике были также предметы коллекций – картины, украшавшие Эль Пардо и Аранхуэс.

Большая и разнообразная коллекция Филиппа II отражала основные качества его владений: децентрализованное и разнородное скопление королевств и княжеств, которое включало в себя не только Испанию и Португалию, Южную Италию и Сицилию, Исторические Нидерланды и Миланское герцогство, всю Центральную и Южную Америку, Филиппинские острова и владения в теперешней Индонезии и Индии, Цейлон. Как и владения Филиппа II, его коллекции были универсальными и содержали в себе светские и духовные предметы.

Функции коллекций Филиппа II были сложными. Только с определенной долей упрощения их можно было бы назвать орудием имперской пропаганды. Эти коллекции были доступнее других королевских коллекций Европы для посетителей. Собрания Филиппа II в Эскорьяле, по свидетельству современников, осматривали не только послы и политические деятели, но и художники и простолюдины: «Эти люди, как нам кажется, могли часто посещать королевские апартаменты», – считает Н. фон Хольст[112].

Можно ли приписать эту исключительную ситуацию специфике королевской резиденции, которая скорее напоминала монастырь и мавзолей, чем дворец? Может быть, на концепцию представления королевских коллекций повлияли рекомендации советников Филиппа II, а среди них коллекционера и писателя Фелипе де Гевары?[113] Де Гевара рекомендовал в своем сочинении «Комментарии о живописи» (ок. 1560), чтобы укрытые в королевских дворцах произведения искусства были доступны его подданным. Возможно, на решение Филиппа II повлиял опыт музейного дела современной ему Флоренции, а также описанный Плинием Старшим и Павсанием опыт представления произведений искусства в Римской империи. В любом случае, ясно одно – создатели экспозиций произведений искусства и в Италии, и в Испании исходили из идеи использования этих предметов в качестве инструмента рекламы правящей династии.

В отличие от культурной политики Филиппа II, культурная политика внучатого племянника Рудольфа II, императора «Священной Римской империи» (1576–1612), короля Венгрии (1572–1607) и Чехии (1575–1611) стала причиной семейных недоразумений. Это был один из величайших коллекционеров Европы, он использовал все доступные ему способы, чтобы приобрести в своих владениях картины, скульптуры, предметы прикладного искусства, чтобы составить коллекцию из нескольких тысяч полотен и создать выдающуюся Кунсткамеру своего времени.

С 11 до 19 лет он жил при дворе Филиппа II. Впечатления от итальянских картин при дворе своего родственника были дополнены во время

его переездов из Австрии в Испанию и назад. Влияние на воспитание Рудольфа II как коллекционера оказали также царившие в семействе Габсбургов традиции их предков по материнской линии из рода герцогов Бургундских[114].

Спустя несколько лет после коронации императором Рудольф II перенес свой двор в Прагу, куда пригласил на свою службу художников, алхимиков, астрономов (в том числе таких ученых, как Тихо Браге и Иоганн Кеплер), философов и других гуманистов, так что немецкий художник Иоахим фон Зандрарт, автор монументального труда об искусстве «Немецкая академия» (1675) назвал чешскую столицу «Парнасом искусств»[115].

На Рудольфа II не могло не оказать влияния его многолетнее пребывание при дворе Филиппа II, как раз тогда, когда велись дискуссии над проектом Эскорьяла, а затем, когда этот проект был реализован (1563–1571). Скорее всего, именно здесь следует искать происхождение концепции его резиденции правителя как «дворца искусства» – гигантского музея[116]. Концепция Рудольфа II была менее торжественной, чем концепция Филиппа II, она была более камерной, личностной, а следовательно, более глубокой. Между этими концепциями существует мотивированная разница: Филипп II был прежде всего дипломатом, Рудольф II – знатоком искусства и наук.

Современники свидетельствовали, что Рудольф II знал историю создания и бытования всех полотен и скульптур, которые его интересовали. Он ожидал нужного момента, чтобы приобрести их для своей коллекции[117]. Инстинкт коллекционера не подводил его никогда. В предложенном ему одним купцом из Безансона полотне Дюрера он сразу же обнаружил подделку[118]. Император не проявлял особого доверия к современным ему реставраторам. Когда нужно было отреставрировать два нидерландских натюрморта из его собрания, он ассистировал лично во время работ над ними.

В деятельности Рудольфа II можно видеть черты характерного для позднеманьеристического коллекционерства, интересующегося усложненными напряженными образами, изощренностью формы, остротой художественного решения предметов коллекций, преклонения перед формальной виртуозностью. Многие произведения коллекции Рудольфа II были созданы придворными художниками. В коллекции были блестяще представлены античная и современная скульптура. Больше всего коллекционер приобретал произведения живописи, особенно современного ему художника Джузеппе Арчимбольдо[119]. Наиболее значительным из приобретений была гемма Августея из коллекции Франциска I Валуа, купленная за двенадцать тысяч дукатов. Наибольшим приобретением было приобретение коллекции Фердинанда II Тирольского в 1605 году[120].

Картины и пластические произведения коллекции дополняли самую кунсткамеру императора, в которую входили бронзовые произведения небольших размеров, резные камни, медальоны, изделия из слоновой кости, монеты, научные инструменты, рисунки, гравюры, предметы природного происхождения.

Пражская кунсткамера создавалась мастерами со всей Европы, которые работали в императорских мастерских. Гравировка на камне занимала особое место в кунсткамере Рудольфа II. Необработанные камни, сырье для гравировки, как и геммы, были одинаково интересны с научной точки зрения для коллекционера, поскольку были наделены оккультным значением. Через естественную правильность кристаллов, из которых они состояли, эти камни представляли собой видимый знак божественного порядка Вселенной. Приобретение этих камней, гравировка на них и представление их на обозрение были тем видом деятельности, которому император покровительствовал в особенности. Индивидуальный предмет его коллекции был в конечном счете предназначен для пространства, концептуально ограниченного пределами и формой кунсткамеры. Между обладателем коллекции, его художественными мастерскими и комплексной структурой многообразной коллекции возникали своеобразные взаимоотношения, которые получили в свое время название «Пражского придворного искусства»[121].

Значение кунсткамеры в Праге было таково, что фламандский гуманист Карел ван Мандер, автор ряда трудов, составлявших своего рода художественную энциклопедию, рекомендовал знатокам искусства ее посещение, как одну из причин необходимости побывать в Праге[122].

Коллекция Рудольфа II был местом уединения и размышлений императора, а также источником вдохновения придворных мастеров искусства и ученых. Она стимулировала создание новых произведений искусства и научных открытий и соревнование между собой творцов. Универсальная коллекция отражала в виде микрокосма макрокосм мира, а также сущность политики, которой руководствовался владелец коллекции. Собрание Рудольфа II в Праге символически олицетворяло величие его как правителя.

Из обнаруженного в библиотеке князей Лихтенштейнов в Вадуце инвентарного описания коллекции 1607 – 1611 годов, опубликованного в 1976 году, следует, что ее предметы были распределены на три части: природные предметы, предметы искусства и научные предметы. Они были описаны, хотя и кратко, но весьма содержательно. Способ представления предметов коллекции выдвигал на первый план именно эту ее функцию. Т.Д. Кауфман отверг прежние взгляды Ю. фон Шлоссера на кунсткамеру в Праге как собрание предметов якобы без программы[123], и подчеркнул величественную манеру, в которой были представлены посетителям коллекции в пражском замке Градчаны и в пражском дворце Бель-

ведер. Император перестроил часть Градчан, в которых были устроены новые галерея (1590–1596) и Испанский зал (1604–1606), созданные специально для экспозиции картин и скульптур. Кроме этого, коллекционные предметы размещались еще в одном (Новом) зале, еще одной галерее и в ряде небольших сводчатых кабинетов (для предметов прикладного искусства, библиотеки и естественнонаучных предметов).

Многочисленные описания путешественников свидетельствуют, что кунсткамера в Праге не была закрытой коллекцией, что ее посещали не только дипломаты и придворные, но и знатоки искусства и художники.

Музейная программа Рудольфа II была непонятной другим членам его семейства. Те мыслили макиавеллистскими категориями апологии сильной государственной власти, использующей любые средства ради ее укрепления. Рудольф II же исходил из идеи обоснования авторитета правителя на авторитете искусства, на мысли о неприкосновенности олимпийского очага муз – музея. Поэтому создатель утопической концепции власти вынужден был уступить свою власть монарха другим.

Брат Рудольфа II эрцгерцог Матиас отстранил его от власти сперва в Венгрии, затем в Чехии и, наконец, в «Священной Римской империи». Он, как и другие братья императора, упрекал Рудольфа II в том, что тот забросил дела власти, но мог обвинить его и в отличии его культурной политики от традиционной культурной политики предков, подчиненной более политическим, чем эстетическим целям.

Большая часть коллекций Рудольфа II была направлена в Вену ко двору Матиаса, другая часть в Испанские Нидерланды брату Рудольфа II эрцгерцогу Альбрехту. Та часть коллекции, которая осталась в Праге, была захвачена шведскими войсками в последний год Тридцатилетней войны и вывезена в Стокгольм. Частично она вошла в состав коллекции шведской королевы Христины, а после отречения ее от престола была перевезена в Рим[124]. Перемещение пражских коллекций в Швецию означало распространение идей коллекционирования в другую часть Европы.

Опустошение и разорение Чехии в ходе Тридцатилетней войны помешало современникам по достоинству оценить и воспринять новаторство Рудольфа II в коллекционировании и музейном деле.

* * *

Рассматривая развитие отдельных художественных коллекций и музеев, мы обошли вниманием два важных для художественного коллекционирования и развития художественных музеев вопроса – о возникновении европейской истории искусства и о спорах о возможности или невозможности размещения произведений изобразительного искусства в христианских храмах.

История искусства и коллекционирование

Историк искусства Ж. Базен называет основоположником истории искусства флорентийского художника и архитектора Дж. Вазари[125], который в 1550 году издал книгу «Описания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». В книге впервые история искусств рассматривалась через биографии итальянских художников, и на ее сочинение оказали влияние сочинения и музей П. Джовио. Книга Дж. Вазари, как и другие трактаты того и более позднего времени об искусстве (в том числе книги фламандского писателя К. ван Мандера о нидерландских художниках и немецкого автора Иоахима фон Зандрарта о немецких художниках), повысила интерес у коллекционеров к художественным произведениями XV – первой половины XVI столетий, и к произведениям более позднего времени. За картины и скульптуры, созданные в минувшем «золотом веке» Возрождения, на художественном рынке стали платить столько же, а иногда и больше, чем за античные произведения искусства. При этом оказывалось пренебрежение к картинам и скульптуре средневековья, и то, что часть этого художественного наследия средневековья уцелела и дошла до нашего времени, является заслугой сторонников местного, локального патриотизма, привязанных к местной старине и традициям.

Дж. Вазари ввел в употребление понятие «манеры» (позже его сменит слово «стиль»). Позже художников времени Дж. Вазари назовут «маньеристами». Маньеристические взгляды на искусство привели к переоценке предметов, которые собирались для включения их в коллекции. Произведения искусства в этот период начинают ценить не только «из-за них самих», но из-за связи с создателем картины или скульптуры. Эти доктрины привились в обществе тогда, когда художники и скульпторы высвободились из состояния социальной неполноценности, как люди, занимавшиеся ручным, в отличие от умственного, трудом.

Дж. Вазари требовал, чтобы изобразительное искусство, ваяние и зодчество были включены в состав «свободных» искусств. Это поддерживал такой знаток искусства, как Рудольф II, который в одном из своих писем требовал «рассматривать живопись не как ремесло, но как искусство, свободное от опеки гильдий»[126].

Для подкрепления своих положений, высказанных в «Жизнеописаниях», Дж. Вазари собрал коллекцию сделанных им самим с картин различных художников рисунков. Это позволяло ему удерживать в памяти «манеру» каждого художника. По сведениям П.Ж. Мариэтта, коллекция Дж. Вазари состояла из томов из картонных листов, на которые наклеивались рисунки.

Коллекционерство сопровождалось зарождением истории искусства и Дж. Вазари разъяснял коллекционерам значимость итальянского искусства для их собирательской деятельности. Сама коллекция

Дж. Вазари стимулировала новый вид коллекционирования – коллекционирование рисунков и, в свою очередь, изменила форму и функции самого рисунка, поскольку с этого времени рисунки стали предметом коллекционирования. Художники стали создавать рисунки как вид самостоятельных произведений искусства на равных правах с другими произведениями искусства.

Сочинения Дж. Вазари, К. ван Мандера, И. фон Зандрарта и их последователей стали своеобразными путеводителями по коллекциям Европы. История искусства, созданная благодаря трудам этих авторов, оказала влияние на распространение коллекционирования и музейного дела. Иллюстрации к книгам указанных авторов (как и до них, к книгам П. Джовио) позволяли составлять коллекции не только оригинальных произведений искусства, но и их копий[127].

Спор об изображениях в храмах

Влияние на характер коллекционирования произведений искусства оказала новая волна иконоборческого движения (за устранение изображений из храмов) в Европе в XVI веке в процессе Реформации Западной церкви. До этого массовое уничтожение произведений искусства происходило в Западной христианской церкви при папе Григории Великом (590–604)[128], когда разрушению подвергались «языческие идолы», и в Восточной христианской церкви в 726 – 787 и 813 – 842 годах, когда византийские императоры поддерживали движение уничтожения икон в церквях[129]. Рецидив иконоборчества отмечался во Флоренции в 1497 – 1498 годах. Тогда по призыву популярного в массах проповедника Дж. Савонаролы публично сжигались картины, а скульптуры подвергались разрушению в числе других «предметов роскоши»[130].

Идеологи Реформации Мартин Лютер и Жан Кальвин не были сторонниками насильственного уничтожения культовых изображений в храмах. Ж. Кальвин только утверждал в своих «Основаниях христианской религии», что «если незаконно создавать телесное воплощение Бога, то еще более незаконным должно быть почитание подобного воплощения вместо Бога или почитание Бога в нем»[131]. Тем не менее, иконоборчество поощрялось другими идеологами реформации – Ульрихом Цвингли и Рудольфом Боденштедт фон Карлштадтом.

В Северной Европе сторонники Реформации уничтожали картины и витражи, отбивали у статуй головы, ломали ризы икон, культовую посуду и облачения, а иногда разрушали и сами храмы. Первые акты враждебности по отношению к произведениям искусства начались в 1521 году в немецких городах Виттенберг и Ульм и распространились на всю Германию, Швейцарию, Францию, Исторические Нидерланды, Англию и дру-

гие страны, включая Латвию и Эстонию. Это движение прекратилось после взятия испанскими войсками протестантского Антверпена (Фландрия) в 1585 году. Но было уже поздно, многочисленные произведения искусства бесследно исчезли[132].

Характер иконоборчества запечатлен в некоторых современных картинах и рисунках, созданных сторонниками протестантизма (например на английской картине «Эдуард VI и папа римский», созданной около 1548 – 1549 годов и хранящейся в Национальной портретной галерее в Лондоне) и в описаниях свидетелей событий.

Гуманисты осуждали иконоборческое движение как акты вандализма. Эразм Роттердамский писал В. Пиркхеймеру 12 мая 1529 года о действиях религиозных экстремистов в Базеле: «Не уцелела ни одна скульптура. Со стен (храмов – В.Г.) картины последовали на пылающий костер...»[133]

Первоначально уничтожались только те изображения, которые отрицались протестантским вероучением, позже стали уничтожать любые изображения внутри храмов и, наконец, сами храмы. Иконоборческие действия под лозунгом «Долой папистские изображения!» метили непосредственно в произведения искусства, имевшие важное значение в трансляции культуры[134].

Поэтому против разрушения икон и скульптур выступали не только католики, но и отдельные протестанты, осознававшие значение таких произведений искусства. Особенно протестовали против разрушения этих произведений коллекционеры и знатоки искусства. Один из них – К. ван Мандер описал урон, нанесенный нидерландской национальной культуре уничтожением картин художника Артсена[135].

Сами протестанты спасли немало обреченных на гибель произведений искусства. Мартин Лютер укрыл изъятые из уничтоженной сокровищницы Виттенбергского храма зеркало, изготовленное в государстве Фатимидов в Северной Африке, и приписывавшееся святой Елизавете Туринской[136]. Вотивная картина, созданная А. Дюрером для одного из храмов в Нюрнберге, была приобретена после 1525 года, уже после запрета отправлять в этом храме мессы по католическому обряду местным патрицием Г. Эбнером[137]. Фрагменты деревянного алтаря работы Г. Хольбейна из Базельского собора были сохранены одним базельским горожанином, а позже приобретены местными коллекционерами братьями Базилием и Бонифацием Амербахами[138].

В Антверпене протестантский художник Мартен де Вос приобрел предназначенный для сожжения триптих К. Массейса[139], а в Генте художник Лукас де Геере спас таким же образом картину Ф. Флориса «Святой Лука». Удалось спасти от гибели и известный гентский алтарь братьев ван Эйков[140].

Людьми, которые спасали такие произведения искусства, двигала в первую очередь приверженность к традиции или, возможно, к культурным и художественным ценностям, которым угрожало уничтожение. Эти люди, среди которых особенно выделяется К. ван Мандер (кстати, не католик, а представитель подвергаемой гонениям со стороны и католической, и протестантской церкви секты гернгутеров), подали пример нового по сравнению со средневековьем понимания искусства – как ценности светской культуры.

В результате подобного отношения к художественным ценностям картины и изваяния, изъятые из храмов, нашли место для своего хранения в домах горожан и во дворцах правителей.

Спор по вопросу о картинах в храмах в XVI столетии, вероятно, есть смысл оценить с точки зрения истории коллекционирования и музейного дела положительно. Этот спор привел к тому, что было привлечено внимание к произведениям искусства, выполнявшим до этого только культовые функции, светских лиц. В таких произведениях искусства было открыто потенциальное свойство быть предметом коллекционирования или музейным предметом. Этот спор стал поводом к появлению на международном рынке искусства множества новых предметов.

Такие произведения искусства входили в новые и совершенно неожиданные семантические отношения в пределах возникавших в это время коллекций, носивших гуманистический и нередко политический характер. Произошла принципиальная метаморфоза. Статус и функция этих произведений искусства изменились. Из предметов религиозного культа они превратились в произведения эстетического культа, предметы, обладание которыми входило в задачи коллекционеров. Произведения искусства стали предметами и другого культа – культа, мерилом которого были суммы, уплачиваемые за эти предметы во флоринах и гульденах[141].

Научные коллекции

Культурному и экономическому развитию Италии, а вслед за ней и других стран Европы в период Возрождения способствовали важные перемены в науке и технике в XV веке. Великие географические открытия значительно расширили кругозор европейцев и познакомили их с неведомыми до того материками, их жителями, животным и растительным миром. Внушительными были успехи естественных и гуманитарных наук, литературы и искусства.

Научные познания, основанные на изучении природы в этот период, утверждались все больше и больше. С развитием торговли и ремесла люди нуждались в реальных, а не фантастических знаниях об окружающем

мире, который в ходе географических открытий и освоения новых земель ощутимо раздвигал свои пределы. Новые формы собраний предметов природного и социального происхождения, долговременное их сохранение, изучение и использование в практической и научной деятельности развивались в новых общественных условиях и на основе новых социальных потребностей.

Ранние коллекционеры рубежа средневековья и периода Возрождения собирали в духе того времени натуральные диковины, полагая, что они обладают силой исцеления от болезни или могут быть использованы в качестве противоядия. Так например, новые редкости в коллекции Жана Беррийского хранились наряду с предметами, наделенными по понятиям тех времен магической силой. Хранившиеся в таких собраниях механические инструменты иллюстрировали возникавшие рациональные соображения и желание продвинуть вперед человеческое знание, а находившаяся там челюсть змеи или проповедь святого Иоанна, записанная мелким почерком на клочке пергамена, могли рассматриваться не только как образцы природы и человеческого умения, но и как заклинание против злых сил. Время, когда новые механизмы и приборы считались необходимыми для выполнения процедур черной магии, близкими к дьявольским силам, клонилось к закату, хотя еще автор сочинения «О горном деле» (1550) Георг Агрикола, впервые обобщивший в нем опыт горнометаллургического производства, сочетал свою ученость с верой в демонов – силу, которая может помешать горным работам[142].

Описи коллекций XV и XVI столетий нередко читаются как варианты «Естествознания» Плиния Старшего. Значительное количество магических камней принадлежало Жану Беррийскому, а Карл V Габсбург держал при себе камни для профилактики и лечения болезней. Хранившиеся в его собрании безоаровые «камни», оправленные в золото, считались им и его современниками успешным средством против чумы и яда.

За такие предметы, как «рог единорога» и мумии, коллекционеры XV – XVI веков платили тысячи дукатов. Единорог в природе не существует. За его мнимый «рог» (который в Московском государстве XVII века называли «инрогом») обычно выдавали клык моржа, бивень морского млекопитающего семейства дельфиновых или рог носорога, считающийся лечебным средством в традиционной дальневосточной медицине. Египетские мумии (часто за них выдавались остатки трупов преступников, смешанные со смолой) или порошок из них аптекари продавали как кровоостанавливающее средство или как средство от ушибов и переломов костей[143]. Рог «единорога» считался средством не только против болезней, но и против любых злых сил.

Великий инквизитор Т. Торквемада носил при себе часть рога «единорога», как талисмана против покушения на убийство. Император Мак-

симилиан I в связи с финансовыми затруднениями отдал в 1491 году в залог меч с рукояткой из этого «рога»[144].

В естественнонаучных коллекциях периода Возрождения часть предметов привлекала внимание владельцев и посетителей своей диковинностью, которая носила эстетический характер в большей степени, чем научный. Одновременно с этим все большее место в коллекциях стали занимать те предметы естественного происхождения, изучение которых позволяло лучше понимать природу и приносить конкретную пользу.

Познавательные собрания естественных предметов

Благодаря развивавшейся торговле освоение заморских стран и их природных ресурсов требовало новых методов консервации материалов биологического происхождения. Это могло позволить ввозить образцы экзотических растений и животных, их части и зародыши в европейские торговые центры, побуждая ученых к сравнительным исследованиям с тем, чтобы определить ценность новых предметов в качестве пищевкусовых товаров, лекарственных и технических средств.

Повышалась торговая ценность образцов экзотических животных, растений и их отдельных частей. Поэтому естественнонаучные коллекции и музеи стали средством капиталовложений для определенных групп буржуазного общества – торговцев, светских фармацевтов и фармацевтов духовного звания[145].

Интересам аптекарей служил в особенности ввоз в Европу, консервация и сохранение заморских, а также местных предметов лекарственного сырья. В XVI веке итальянские фармацевты занимали ведущее место в устройстве коллекций естественных предметов. Количество коллекций постоянно увеличивалось, а их создание было по средствам не только аптекарям, но и врачам, юристам, вообще буржуа среднего достатка. В XVI веке в одной только Италии насчитывалось двести пятьдесят таких коллекций, которые включали в свой состав и гербарии. Одним из первых гербариев, собранных в научных целях был гербарий профессора университетов в Пизе и Падуе Луки Гини[146].

Социальные цели коллекционеров подобного рода и знатных собирателей предметов природного происхождения несколько различались. Естественнонаучные собрания (а также ботанические сады и зверинцы) правителей должны были в миниатюре отражать их господство над своими владениями. Именно поэтому император Рудольф II в 1587 году приказал устроить в своем дворце вблизи Вены естественнонаучный кабинет[147].

Специалисты в области естественнонаучной практики создавали в профессиональных целях как можно более полные, энциклопедические собрания произведений природы. Во второй половине XVI века своими

естественнонаучными собраниями прославились итальянские коллекционеры Франческо и Ферранте Кальчолари (Верона)[148], Улиссе Альдрованди (Болонья)[149], Микеле Меркати (Рим)[150], Ферранте Императо (Неаполь)[151]. Они специализировали свои собрания, что определялось не только их социальным и экономическим положением, но и интеллектуальными и профессиональными интересами. Ф. Кальчолари и Ф. Императо содержали аптеки, М. Меркати был папским врачом и управляющим ботаническим садом пап. Они были естествоиспытателями, и им приходилось осуществлять ревизию старого знания о мире, исправлять неточности прошлого и учитывать реалии Нового Света. Интересовала их и лечебная практика.

В период Возрождения и позднее природоведческие коллекции становятся пособиями для научных исследований. Они снабжают ученых-натуралистов, горных мастеров, металлургов, врачей, провизоров источниками для их научных исследований – минералами, раковинами, окаменелостями, анатомическими препаратами, образцами растений для гербариев, чучелами птиц, зверей, рыб, насекомыми.

Коллекции естественных предметов использовались специалистами в дидактических и профессиональных целях. Профессор медицины университета в Болонье Улиссе Альдрованди создал гербарий для исследовательских и педагогических целей. У. Альдрованди поставил перед собой задачу собрать предметы, которые бы представляли бы природу всего мира. Свыше тридцати лет ученый оплачивал работу художника по двести золотых ежегодно за подготовку иллюстраций к составляемой им энциклопедии естествознания. Он увидел энциклопедию завершенной, но умер в разорении. В состав его собраний предметов природного происхождения входили изображения растений (двадцать тысяч рисунков), животных и минералов. Коллекции У. Альдрованди приобрел и приумножил любитель-физик Фердинандо Коспи, известный в Болонье как «благородный механик»[152].

Французский исследователь Пьер Белон в ходе своих путешествий по Европе и Ближнему Востоку собрал богатые зоологические коллекции и составил одно из наиболее ранних описаний создания чучел животных (1555).

Французский художник-керамист XVI века Бернар Палисси собрал богатую коллекцию раковин и чучел рыб[153]. Засушенные образцы растений, насекомых, рыб, пресмыкающихся, звериные шкуры наклеивались на листы плотной бумаги, которые переплетались и в виде книг размещались на полках естественнонаучных кабинетов. Иные естественнонаучные кабинеты создавались в рамках ученых обществ и академий и передовых университетов, в которых исследователи, чаще всего по собственной инициативе и на собственные средства собирали образцы животных и растений для исследовательских целей и обучения студентов. К первым

светским естественнонаучным музеям подобного рода можно отнести музеи при университетах итальянских городов Падуя и Болонья.

Анатомические театры

В XVI веке в передовом по тем временам Падуанском университете, а по его примеру постепенно и в других высших школах, появились анатомические театры и музеи. До этого анатомические вскрытия в учебных целях на медицинских факультетах позволялись церковью раз в год, а завершались они церковным отпеванием и захоронением анатомированного труда. Один из главных создателей современной анатомии человека Андреас Везалий из Брюсселя для изучения строения человеческого тела вынужден был похищать с виселиц трупы казненных преступников. В наказание за то, что он при этом рассекал тело «божьего создания», А. Везалий вынужден был совершить в конце жизни паломничество в Святую Землю, а на обратном пути трагически погиб во время кораблекрушения[154].

Отношение к анатомированию человеческого тела изменилось довольно быстро. Вскрытия трупов в анатомических театрах университетских городов превращались в публичные представления, посещать которые становится хорошим тоном для бюргеров и их семейств. Свои анатомические театры устраивали цехи хирургов в голландских городах Делфте и Роттердаме[155]. Анатомические музеи стали лабораториями ученых, расширявшими анатомические научные знания.

Минералогические коллекции

Повышение товарного спроса на металлы привело к созданию минералогических кабинетов, особенно в немецкоязычных странах.

Среди первых собирателей минералогических коллекций в этих странах были такие ученые-естествоиспытатели как Генрих Корнелий Агриппа фон Неттесгейм, Парацельс[156], Георг Агрикола, работавший в Яхимове (Чехия) и Хемнице (Саксония). Под влиянием сочинений Г. Агриколы саксонский курфюрст Август I создал в Дрездене кунсткамеру, а врач из саксонского города Торгау Иоганн Кентман создал свою минералогическую коллекцию и издал ее каталог, в котором привел составленную им номенклатуру минералов (1565)[157].

Врач Конрад Геснер из швейцарского города Цюриха своим сочинением «История животных» внес значительный вклад в развитие зоологии. Он собрал большую природоведческую коллекцию, включавшую в себя и значительное количество образцов минералов. В 1550 году эта коллекция стала доступной для публики. После смерти К. Геснера она была присое-

динена к коллекции такого же профиля другого известного натуралиста Феликса Платтера. Часть этого собрания находится сегодня в составе Естественнонаучного музея города Базеля[158].

Подобные коллекции получили распространение по всей Европе. В таких естественнонаучных кабинетах впервые были осуществлены научные методы расположения предметов в рациональном научном порядке, первоначально ориентированные на восходящие к античности группировки предметов, принадлежащих к минеральному, растительному и животному миру.

Ботанические сады и зверинцы

К естественнонаучным музеям весьма близки по своим функциям ботанические сады. Разница между ними и музеями заключается в том, что их экспонаты живые. Ботанический сад представляет собой коллекцию живых растений, предназначенных для иллюстрации взаимоотношений между различными группами растений и развития и распространения ботанических знаний.

Зачатки ботанических садов прослеживаются в средневековых монастырских аптекарских огородах, растения в которых высаживались в определенном порядке в зависимости от их лечебных свойств.

После изобретения книгопечатания в середине XV столетия рукописи с перечислением различных растений и их свойств (травники) получили более широкое, чем раньше распространение в печатном виде, и это стимулировало дальнейшее распространение более систематизированных описаний растений. Авторы подобных сочинений и сами эти сочинения, в свою очередь, вызвали к жизни появление ботанических садов при университетах, в которых требовалось наблюдение над растениями для учебной работы со студентами. Там же выращивались, как и у аптекарей и врачей, лекарственные растения для лечения больных.

Первые известные ботанические сады возникли при университетах в Пизе около 1544 года (его организовал Л. Гини, а продолжил его дело ботаник и анатом Андреа Чезальпино)[159], в Падуе (примерно тогда же)[160], в университетах Лейпцига (1580), Лейдена (1587)[161], Монпелье (1593). С середины 1530-х до начала 1550-х годов в королевском саду в Праге работал выдающий белорусский ученый, пионер восточнославянского книгопечатания Франциск Скорина, получивший степень доктора медицины в Падуе[162].

Создатели ранних ботанических садов ориентировались на райский сад, описанный в Библии. Это помогало объяснить человеку периода Возрождения необходимость сосредоточения растений, произрастающих в самых различных географических регионах, в одном месте.

Создавались и иные ботанические сады. Карел Клузиус, известный ботаник XVI века собрал богатую коллекцию клубней растений в Лейденском ботаническом саду, что послужило в дальнейшем развитию в Голландии массового разведения растений для продажи[163].

В ботанических садах эстетические их стороны вытеснялись экспериментальным подходом к выращиваемым растениям, поскольку экспериментальный метод стал постепенно возрастать в научной практике. Любые декоративные элементы (статуи, гроты, фонтаны, лабиринты), характерные для других садов, исключались из ботанических садов. Их ценность определялась редкостью или экзотичностью растения, например, подсолнуха, агавы или помидора, привезенных из новооткрытых частей света.

Основными элементами разбивки ботанического сада были клумбы. Они не имели причудливых форм, характерных для рекреационных садов. Планировщики ботанических садов тяготели к простым формам разбивки садов и предпочитали квадратные или временами круглые формы клумб. Нередко ботанический сад делился на четыре части согласно сторонам света. Дорожки ориентировались по компасу.

Растения на клумбах распределялись согласно существовавшей тогда таксономии (группировке) растительного мира. Поскольку в период Возрождения оккультная природная магия играла немалую роль в научных изысканиях, на размещение клумб оказывали влияние тогдашние астрологические воззрения. Клумба функционировала как магическая фигура, внутри которой маг-садовник совершал естественные магические действия, согласно которым растения должны были цвести в соответствии с влияниями небесных тел.

Зверинцы правителей, создававшиеся в Вене, Париже, Флоренции, Аугсбурге, Вильне и других городах, в определенной степени стимулировали любознательность, но исследовательской работе, в отличие от ботанических садов, не способствовали.

Собрания природных предметов в период Возрождения приобрели новое, по сравнению со средними веками, значение. Развитие научных знаний поместило в центр интересов ученых предметы природного происхождения как объекты исследования. Тем самым образцы подобных предметов все более утрачивали свое главное свойство предметов потребления и приобретали характер объектов изучения без их целенаправленного утилитарного использования.

Научно-технические и исторические коллекции

Созданные человеческими руками предметы в ранних коллекциях включали в себя разнообразие практических и научных орудий труда,

быта и вооружения, в том числе механизмы, утварь, письменные принадлежности, ключи и замки, светильники и другое.

Средневековые собиратели и коллекционеры периода Возрождения обычно обладали предметами технологии. Жан Беррийский в своем собрании имел часы, механизмы, научные инструменты. В коллекции Фердинанда II Тирольского в Амбрасе имелись залы с выставленными там образцами вооружения, математическими, астрономическими, музыкальными инструментами и другими механическими предметами.

Более практический характер носила техническая часть кунсткамеры саксонского курфюрста Августа I в Дрездене, первые известия о которой датированы 1540 годом. В ее инвентарном описании упомянуты математические и астрономические инструменты, «вечный двигатель», токарные станки, столярные и ювелирные инструменты, которыми курфюрст пользовался лично, хирургические инструменты, инструментарий садовников и предметы, относящиеся к охоте[164].

Богатой астрономическим инструментарием была основанная в Касселе около 1560 года кунсткамера гессенского ландграфа Вильгельма IV, увлекавшегося астрономией[165].

Технологическими предметами изобиловала коллекция императора Рудольфа II в пражском замке Градчаны. В их числе были часы, математические и астрономические инструменты, созданные датским астрономом Тихо Браге и мастерами Йостом Бюргисом и Эразмом Хабермелем. Значительная часть коллекции в результате Тридцатилетней войны попала в другие европейские собрания.

Большее развитие научно-технические коллекции получили позже, в период Просвещения.

В отличие от других музеев научного характера исторические музеи появились позже музеев природы и техники. Причина заключается в недостаточном в то время развитии рационального объяснения исторических процессов тогдашней исторической наукой. Тем не менее отдельные части коллекций и даже некоторые музеи периода Возрождения (например, Джовианский музей в Комо) отражали историческую тематику, но, как правило, исключительно посредством художественных предметов и гораздо реже при помощи античных текстов на прочном материале («надписей»).

Расширение сословного состава коллекционеров

Одной из характерных черт коллекционирования в период Возрождения было постепенное расширение сословного состава собирателей за счет представителей средней и мелкой буржуазии и лиц свободной профессии.

Коллекции того времени чаще всего были собраниями предметов не одного типа – произведений искусства или вещей, созданных природой, или инструментов и механизмов. Они включали в себя «надписи» на твердом материале (в первую очередь на камне), рукописи, а с изобретением книгопечатания – и печатные издания. Нередко происходила ранняя профилизация коллекций.

Состав коллекций не мог не зависеть от достатка коллекционера. Правители, дворяне, духовные лица высокого сана, банкиры, богатые купцы заказывали и приобретали картины и скульптуры, образцы редких животных. Врачи, провизоры, специалисты горного дела собирали предметы минерального, животного, растительного мира, необходимые для их практической деятельности. Представители средней и мелкой буржуазии не могли собирать многое и ограничивали содержание своих коллекций. Наиболее популярными среди них были собрания раковин, монет, медалей, натуральных и этнографических предметов из экзотических стран. По сведениям, извлеченным из пособия по нумизматике 1563 года, кабинетов монет и медалей, принадлежавшим не в последнюю очередь людям среднего достатка, насчитывалось около двухсот в Нидерландах, около ста семидесяти пяти в Германии, около двухсот во Франции и более трехсот восьмидесяти в Италии[166].

Коллекционирование становилось способом приобретения престижа не только на общественной иерархической лестнице. Обладатель известного собрания или музея фигурировал в путеводителях. О нем упоминали авторы научных изданий и описаний путешествий. На него оказывало влияние общение со знаменитыми и знатными людьми, посетившими место его проживания. Посещение коллекции или музея обычно входило в программу путешествия.

Частные коллекции могли служить не только популяризации известности их владельцев, их экономическому успеху, но и удовлетворению духовных потребностей. В XVI веке возникает новый тип личности истинного любителя, который приобретал предметы для коллекционирования не с целью приобретения общественного положения или помещения капиталовложения, а для собственного удовольствия. Таких людей в XVI веке называли «виртуозами», в XVII веке они получат название «дилетантов».

Итак, в период Возрождения коллекционерство достаточно быстро приобрело характер массового социального явления. В Англии в 1586 году была даже создана первая известная нам организационная форма объединения исследователей и коллекционеров старинных предметов – Колледж антикваров. Целью колледжа было «отделять ложь от истины и традицию от свидетельства» и анализировать историю с позиций «проницательности современной критики в наш век, когда каждая составная часть науки развивается по пути к совершенству, и у нации, которая не

опасается проникновения в отдаленнейшие периоды своего происхождения или выведения из него всего, что могло бы отразить бесчестие для него». Антикварную коллекцию рекомендовалось снабжать материалами для изучения истории и для сохранения остатков старины[167].

Основные тенденции развития музейного дела в период Возрождения

Анализ конкретных исторических источников позволяет сделать вывод о том, что музей как социокультурный институт впервые сформировался на основе целенаправленного коллекционерства в XV – XVI веках в Италии. Этому способствовал мощный духовный подъем в этой стране, получивший в литературе название Возрождения.

Он возник в ходе социально-экономических перемен в Италии и был связан с техническим прогрессом, с развитием самостоятельности городов с республиканским строем правления, с независимостью сословия предпринимателей от феодалов, с повышением интереса к роли личности в новых общественных структурах.

Раскрепощавшиеся от жестких иерархических отношений люди периода Возрождения проявляли широкий интерес к самопознанию, к прошлому общества, к природному миру. Расцвет изобразительного и прикладного искусства сперва в Италии, а потом и в странах к северу от Альп, обнаружение в ходе раскопок произведений античной культуры, выявление в монастырских библиотеках сочинений древних авторов, появление в обиходе многочисленных малопонятных и трудноразъяснимых вещей в результате расширившегося культурного и торгового обмена с другими странами и в ходе географических открытий новых заморских территорий – все это привело к накоплению предметов коллекционного значения у правителей государств, знатных лиц, и у некоторых рядовых горожан и к созданию первых музейных собраний.

Коллекции и ранние музеи создавали люди, которые обладали материальными возможностями и досугом, желанием собирать предметы коллекционного и музейного значения в благоприятном для этого социальном климате, который содействовал реализации идеи создания коллекций и ранних музеев. Развитие собирательства происходило вследствие желания самоутверждения представителей знати и среднего сословия. Возникает тип истинного знатока и любителя редких вещей, собиравшего интересующие его предметы прежде всего для получения эстетического удовольствия и удовлетворения познавательных потребностей, а не только с целью вложения капитала или приобретения высшего социального статуса, хотя при создании коллекций и эти мотивации собира-

тельства продолжали играть свою роль, равно как и сакральная мотивация и мотивация групповой принадлежности.

Эстетическая и научно-исследовательская мотивации создания коллекций и музеев придавали им иной характер, чем тот, который они имели в античную эпоху и в средние века. Это и привело к оформлению новых видов коллекций предметов неутилитарного характера в виде музея как организационной формы сосредоточения исторических и природных источников. Расширение пределов научного изучения и эстетического освоения предметов социального мира и окружающей природы стало составной частью процесса развития культуры Возрождения. Оно отражало развитие социальной потребности в хранении и передаче музейной информации обществу посредством аутентичных видимых источников путем их эмоционального восприятия.

В период Возрождения складывалась торговля предметами для коллекций, и, в первую очередь, художественный рынок. Развитию этого рынка способствовало расширение торговых связей между различными странами и городами, распространение культурных влияний Италии на иные страны, а иногда и социальные катастрофы, такие, например, как свержение правящих династий, разграбление иноземными войсками культурных центров, иконоборческое движение, которые приводили к рассредоточению существовавших коллекций или отдельных художественных или иных редких предметов.

Появляется специальность торговца произведениями искусства. Нередко ими были сами художники. Эрудированные торговцы-агенты помогали знатным людям создавать коллекции, учитывали при этом вкусы заказчиков, а иногда разрабатывали для них музейные программы. С такими торговцами в обществе считались. Они разбирались не только в материальной стоимости, но и в эстетической ценности предметов для коллекций.

Коллекции и ранние музеи были и собраниями источников познавания мира, и исследовательскими учреждениями. Преобразование предмузейных собраний в упорядоченные коллекции и ранние музеи было созданием новой формы организации явлений культуры и науки, появившейся в период Возрождения. При этом следует отметить, что деятельность тогдашних коллекций и ранних музеев носила достаточно ограниченный характер. Широкой популярности среди населения эти учреждения не имели.

Глава V.

Музейное дело в XVII веке и в период Просвещения (XVIII век)

За становлением музея как социокультурного феномена, возникшего в период Возрождения (XIV – XVI века), последовало дальнейшее развитие коллекционирования и музейного дела в XVII – XVIII веках. Период Просвещения (конец XVII – XVIII век) в европейском и североамериканском масштабах характеризуется в сегодняшней отечественной историографии всеобщей истории как переломное время, когда течение истории Европы и Северной Америки совершило крутой поворот от изживших себя феодальных порядков старых режимов к новому общественному строю – капитализму и когда через успехи рационалистического подхода к действительности вызрела и в XVIII веке стала определяющей составной культурного климата Европы идеология Просвещения, творящая новое культурное единство на светском, надвероисповедном уровне[1].

Начало этого периода совпадает с Тридцатилетней войной в Германии и Чехии (1618–1648) и Английской буржуазной революцией (1642–1649), завершается он Американской войной за независимость (1776–1783) и Великой французской революцией (1789–1794).

Со второй половины XVII века развивается мощное духовное и культурное движение Просвещения. Просвещение не случайно совпало с бурными военными событиями и социальными переворотами, а также с мощной научно-технической промышленной, аграрной и транспортной революцией XVIII века в Великобритании – настолько резко в это время изменилось соотношение социальных сил, в первую очередь повысилась роль нового общественного слоя – развивавшегося класса буржуазии и определенных слоев дворянства и духовенства, интересы которого и отражало Просвещение.

Идеи Просвещения, основанные на вере в прогресс и в силу разума, значительно повлияли на развитие музейного собирательства. Но и само коллекционерство и музейное дело в эти столетия составили одну из его существенных черт, которая до сих пор не выделялась исследователями в общей историографии Просвещения.

Просвещение – естественное развитие идей политической свободы и свободы совести, выдвигавшихся и протестантизмом, и рационалистическим свободомыслием в среде католицизма. Сущность Просвещения – утверждение естественнонаучной системы воззрений, основанных на успехах математики и механики, и признание самостоятельности человеческого разума, требующего доказательств для объяснения всего существующего.

Для Просвещения характерен приоритет естествознания как модели научного мышления. Один из его основоположников английский ученый И. Ньютон сформулировал основные законы оптики, механики (в том числе небесной), заложил основы аналитической геометрии. Развитие этих наук вызывалось, не в последнюю очередь, насущными требованиями развивавшейся экономики. Если, скажем, для прежней торговли, землемерия, архитектуры, финансов было достаточным оперировать величинами, каждое значение которых могло быть выражено одним числом (вследствие чего совокупность значений можно было изобразить на линейной шкале и простыми геометрическими фигурами), то потребности развивавшихся баллистики, гидродинамики, навигации, судостроения привнесли в математику идеи движения и меняющейся формы; завершался переход от восприятия мира как статического объекта к представлению о нем как о движущейся и меняющейся материальной реальности. Это же повлияло на вытеснение в искусстве классицистического стиля Возрождения сперва маньеризмом, а затем стилем барокко, позже стилем рококо, и в конце концов, классицизмом.

Теория взаимного тяготения И. Ньютона приводилась сторонниками идей Просвещения как первооснова определения любого естественного закона.

Другим, кроме И. Ньютона, основоположником Просвещения был его земляк Джон Локк, который утверждал, что люди являются продуктом своего окружения, своей среды, а следовательно – можно установить универсальные, механистические закономерности, управляющие психической деятельностью и поведением людей в личной и общественной жизни.

Выраженные яснее всего в учениях Дж. Локка и И. Ньютона положения внушали людям периода Просвещения уверенность в том, что можно выявить законы, которые управляют не только природой, но и человеческим обществом и деятельностью самого человека. Постоянное развитие науки в этот период привело к распространению веры в то,

что, основываясь на деятельности разума, возможен постоянный прогресс. Поэтому теоретики Просвещения страстно выступали против всего, что им казалось старомодным, иррациональным или не подтверждаемым эмпирическим способом. Это наглядно показали выступления такого просветителя как писатель и публицист Вольтер против предрассудков и суеверий. Среди просветителей была распространена идея прогресса, представление о том, что в процессе развития человечество движется от плохого к хорошему, тогда, как на самом деле, мы движемся от простого к сложному.

Важное ведущее направление этической мысли просветителей – утилитаризм, требующий согласовывать интересы личности с благополучием общества, приобщения к ценностям Просвещения всех тех, кто вне зависимости от происхождения доказал способность их восприятия своим трудом, знанием, гражданскими поступками или богатством.

Просветители считали национальные и социальные различия между людьми несущественными. Просветители ломали барьеры, отделявшие немногочисленных образованных людей, посвященных в тайны бытия, от толпы непросвещенных людей. В описываемые период популяризация достижений естественных наук и технических знаний велась просветителями в непривычных до этого масштабах. В европейских государствах с республиканским строем и в Великобритании, в которых происходило постоянное смешивание сословий и до периода Просвещения и, особенно, в этот период, широким слоям населения предоставлялась определенная возможность первоначального приобщения к новым культурным ценностям. Это происходило при проведении совместного коллективного досуга, посещении спортивных состязаний, театральных представлений, народных гуляний, первых публичных музеев.

Общие для представителей и правящих классов, и подчиненных им сословий ценности казались первым более надежным способом стабилизации общества, нежели формальная дисциплина, опиравшаяся на принуждение. Это сказалось и позже, в ходе социально-политических бурь, пронесшихся над Европой в конце XVIII – начале XIX века, а затем с середины XIX до середины XX века. Республиканские идеи и идеи Просвещения побудили определенные слои имущих классов пойти по пути создания первых публичных музеев, доступных посетителям не только из высших, но и из других сословий. В этот период просветительские идеи были восприняты даже монархами некоторых государств. Такие правители в рамках государственных форм абсолютной монархии предпринимали экономические, культурные, политические реформы, исходя из принципа, который приписывают одному из них – австрийскому королю и германскому императору Иосифу II: «Все для народа, ничего через народ».

Эти реформы должны были устранить наиболее устаревшие проявления феодального порядка. В числе подобных реформ было и предоставление коллекций двора для осмотра публики в устроенных с этой целью музеях (Тоскана, Рейнский Палатинат, Саксония, Австрия).

Просвещение сосуществовало с другими мощными духовными процессами, такими, например, как Контрреформация. Во второй половине XVII – XVIII веке в связи с Контрреформацией ряд католических учреждений Центральной и Западной Европы расширил свои культурные функции и устраивал картинные галереи и естественнонаучные музеи (например, во французском городе Безансоне и в Португалии)[2].

В XVII – XVIII веках повысилась роль вновь создаваемых научных учреждений нового типа – научных обществ и академий. Академии как общества ученых выражали новый уровень научных знаний, новые успехи в развитии науки и техники и ставили в центр внимания проблемы естествознания. В большинстве академий и научных обществ естественным наукам уделялось значительное внимание.

Идеологи Просвещения выступали за получение новых реальных знаний о действии в мире закономерностей, которые можно было бы объяснить рациональным способом. Один из конкретных «комплексов» эпохи – «тоска по упорядоченности» во всех сферах бытия в условиях, когда известный источник упорядоченности – божественный промысел оказался одной из главных мишеней всепроникающего и во всем сомневающегося разума.

Это не могло не отразиться на составе коллекций и деятельности музеев описываемого времени. В коллекциях и музеях стали преобладать составленные, по возможности, в определенном порядке подлинные предметы, материальные свидетельства процессов, происходивших в природе и обществе. Эти источники сохранялись, представлялись и использовались в ходе исследований, как вещественные, мировоззренческие и экспериментальные доказательства закономерностей, характерных для развития природы и общества.

Ни в предшествовавшие времена, ни позже идеологи ведущего духовного направления эпохи не уделяли такого внимания проблеме музея, как в период Просвещения. Один из провозвестников Просвещения, основатель экспериментального метода в науке, английский мыслитель и ученый Фрэнсис Бэкон в сочинении «Похвала Грэю» описал универсальное научное учреждение, которое должно было, по его мнению, содержать как обязательные составные части библиотеку, ботанический сад со зверинцем и прудами для рыбы – «универсальную модель природы, созданную частным образом», кабинет природных и созданных человеком вещей и химическую лабораторию. Такое учреждение явно отличалось бы от традиционного аристократического «студьоло» тем, что было ори-

ентировано на активную научную деятельность его владельца – «ученого джентльмена» как его характеризовал Ф. Бэкон[3].

Крупный идеолог Просвещения, философ и математик Готфрид Вильгельм Лейбниц собрал большую ученую коллекцию. Переписываясь с создателями других музейных собраний, он описывал те функции музейных предметов и самих музеев, которые считал важными[4].

Популяризации успехов естествознания, техники и распространению веры в силы прогресса и разума способствовало издание во Франции третьей четверти XVIII века многотомной «Энциклопедии наук, искусств и ремесел». Многие статьи «Энциклопедии» сыграли важную роль в борьбе против абсолютизма, его учреждений и фактически в подготовке Французской революции 1789 – 1794 годов. Руководили изданием философ Дени Дидро и математик Жан д'Аламбер, которые придавали большое значение музеям как средству образования и воспитания, а также составу собраний музеев и способам представления музейных предметов.

Хваля музейный отдел Королевского сада растений, основанного в Париже в 1626 году, Ж. д'Аламбер ставил его в пример другим музеям и отмечал, что «гораздо больше таких (музеев – В.Г.), которые отличаются лишь богатством своих собраний, но лишены всякого порядка <...> и выставляются в полном беспорядке, безо всякого внимания к природе вещей и принципам естественной истории»[5]. Д. Дидро писал, что королевский дворец Лувр должен напоминать александрийский Мусей и стать храмом искусства, коллекции которого следует сочетать с исследовательскими кабинетами ученых.

Музеи и коллекции приобрели в период Просвещения новое значение. Среди функций этих учреждений на одно из первых мест выдвигались функции дидактические.

Повышение педагогической роли музеев

В период Просвещения заметно выделились образовательные и воспитательные функции музеев, что соответствовало целям и задачам, которые ставили перед собой просветители. Многие из созданных в то время музеев были рассчитаны на удовлетворение потребности развивавшегося общества европейских стран в получении образования. Создававшие музеи исследователи и педагоги расширяли в этих учреждениях свои представления об окружающем мире и передавали сведения о нем своим ученикам, единомышленникам, а также любознательным посетителям. Эти же функции выполняла и определенная часть музеев просвещенных монархов.

Основным для музеев и коллекций того времени была популяризация прогресса в познании. В Италии эту тенденцию развивали основанный

ранее музей Ф. Кальчолари в Вероне и Ф. Коспи в Болонье, а также организованный в 1651 году в Риме комплексный музей немецкого ученого иезуита Атанасиуса Кирхера[6].

Музейное дело в этот период получило особое развитие в Германии. Повышение интереса к музеям и их месту в педагогической практике в Германии во второй половине XVII века не случайно. После Тридцатилетней войны, значительно уменьшившей население, стало возможным восстановление хозяйства страны и нормализация всех сфер общественной жизни, в том числе и образования. В этой жизни возрастало значение третьего сословия, а в его составе, в первую очередь, буржуазии. Все большее количество горожан и крестьян получало материальную возможность обучаться в школах, а часть из них и в многочисленных здесь университетах. После войны в сознании людей произошел перелом, все чаще в стране выдвигались идеи свободы личности, необходимости устройства общества с помощью разума.

Распространению новых идей способствовала интенсивная культурная жизнь провинций. Развитием этой сферы общественной жизни Германия компенсировала свою раздробленность, обрекавшую страну на политическую зависимость от соседних государств. Многие немецкие монархи, не имея возможности утвердить свой авторитет великодержавными методами, стремились прославиться меценатством. Во второй половине XVII и в XVIII веке Германия отличалась относительно высокой плотностью размещения различных культурных учреждений. Предметом гордости монархов были в это время придворные театры и оркестры.

Возрастал интерес к коллекционированию, которое приобрело массовый характер. Среди коллекций выделялась Готторпская кунсткамера. Она возникла из собрания голландского врача Берента тен Брукке (Бернгарда Палюдануса), проданного его наследниками гольштейн-готторпскому герцогу Христиану-Альбрехту и размещенного в Готторпском замке около столицы его владений Киля[7]. Занимавшийся по поручению правителя страны устройством кунсткамеры придворный математик, путешественник Адам Олеарий издал каталог коллекции с руководством по коллекционированию и разъяснением функций ее отделов[8]. В Альтдорфе, Иене, Магдебурге местные профессора, аптекари, естествоиспытатели создали естественнонаучные, физические и анатомические кабинеты и музеи, описания и каталоги которых нередко издавались.

Видный вклад в развитие коллекционирования и музейного дела внесли педагоги того времени. Работавший в Польше чешский педагог Ян Амос Коменский и немецкий педагог Вольфганг Ратке обосновали принцип наглядности и предметности и пропагандировали включение в процесс обучения подлинных предметов как исторических и природных источников. Педагог, экономист и химик Иоганн Иоахим Бехер обосновал включение в процесс обучения собрание предметов музейного значения и

создание учебных музеев и лабораторий. Директор гимназии в Готе Андреас Райгер добился введения в школах Саксен-Гота-Альтенбургского герцогства инвентаризированных музейных коллекций наглядных пособий по естествознанию для показа школьникам на уроках.

Руководитель религиозного пиетистского движения Август Франке, став профессором университета в Галле, основал там школу, а в ней кунсткамеру и естественнонаучный кабинет для занятий и внеучебных целей с сельскохозяйственными орудиями (1698). Значительная часть этого музейного собрания сохранилась до нашего времени[9].

Попытки осмысления места музеев в культурной жизни

Осмыслению феномена музея в большой мере помог разбор особенностей музейного дела в работах немецких специалистов того периода. Одну из первых попыток разработки проблемы места музеев в тогдашнем обществе предпринял профессор медицины и региональной истории в университете Киля Иоганн Даниэль Майор. В сочинении «Непредвосхищенные мысли о кунсткамерах и натуралиенкамерах» (1674) он рассмотрел цели создания музеев, которые видел в «достижении все большего и большего познания природы» путем предоставления доступа к коллекции музеев всем желающим. В этом сочинении была дана характеристика музея. И.Д. Майор разрабатывал вопросы сбора, хранения, распределения и использования музейных предметов, называя их «наукой о том, как должны создаваться кунсткамеры и натуралиенкамеры». Для своего музея И.Д. Майор строил специальное здание с конференц-залом и издал описание музея. Музею была посвящена и специальная лекция в учебном курсе И.Д. Майора[10].

Другой исследователь профессор университета в Альтдорфе Даниэль Вильгельм Моллер в сочинении «О кунсткамерах и натуралиенкамерах» (1704) обосновал научные принципы устройства музея, считая, что музей способен удовлетворить врожденную потребность человека к знанию и «легко, быстро и приятно побуждает его к исследованиям и к самообразованию»[11].

Педагог, архитектор и математик Леонард Кристоф Штурм в сочинении «Публичные кабинеты редкостей и естественнонаучных предметов» (1704) обосновывал право открытого для всех желающих посещения музеев и необходимость его посещения с учебными целями[12].

Профессор медицины университета в Гисене Михаэль Бернгард Валентини трижды издавал фундаментальный труд «Музей музеев» (1704, 1712, 1714), посвященный музеям различных профилей[13].

Венцом теоретического осмысления феномена музея стало сочинение гамбургского коммерсанта Каспара Фридриха Енкеля (который публико-

вался под псевдонимом «К. Найкель») «Музеография», посмертно изданное в Лейпциге в 1727 году и дополненное бреславльским врачом Иоганном Канольдом. В книге впервые был применен термин «музеография», весьма кратко рассматривалась история создания музеев, давались рекомендации по группировке музейных предметов, их размещению. Перечислялись известные тогда музеи мира, в том числе незадолго до издания книги возникшие музеи России, а также отдельные собрания стран Америки, Африки и Азии[14].

В сочинении К. Найкеля, как и в других музеографических сочинениях описываемого периода, подчеркивалось, что музеи должны служить назиданию, обучению и пользе, а изучение природных предметов, собранных в музее, должно показывать, что «Бог сотворил все, благодаря своей несказанной мудрости, доброте и милосердию, хорошо и изысканно». Работы И.Д. Майора, Д.В. Моллера, Л.К. Штурма, М.Б. Валентини, К.Ф. Найкеля и И. Канольда были этапными для того уровня изучения феномена музея, которое К.Ф. Найкель и И. Канольд не без оснований назвали «музеографией» – описанием музеев, их основных свойств, требований, предъявляемых к ним обществом.

Социальные и научные условия времени, в которое создавались эти сочинения, не давали еще полной возможности преобразовать описательную дисциплину музеографию в музеологию как общественную науку, изучающую процессы сохранения специальной информации познания и передачи знаний и эмоций посредством музейных предметов, музея как социокультурного института, его социальных функций и формы их реализации в различных общественно-экономических условиях. Подобные условия сложились лишь гораздо позже – в индустриальную и постиндустриальную эпоху в XX в веке[15].

Наименование помещений для коллекций

В XVII – XVIII веках в Европе получили развитие новые формы помещений для рассредоточения и представления коллекций. Так, понятие «студьоло», распространенное ранее, было вытеснено из коллекционерского обихода понятием «кабинет».

Под кабинетом понималось небольшое и, как правило, художественно декорированное помещение, в котором помещались произведения искусства или другие интересные предметы. Впервые это понятие встречается во Франции в конце XV века, а с начала XVI века распространяется по Европе, но только с XVII века стало обозначать не только особый вид комнаты, но и коллекцию предметов, размещенных в такой комнате.

В понятии «кабинет» подчеркивалась приватность этого помещения. Оно размещалось поблизости от спальни владельца замка, дворца или

дома. Иногда, в традициях студьоло, кабинет помещался с северной стороны здания. Часто кабинеты размещали так, чтобы из них был виден сад, в угловых частях здания, особенно в башнях или павильонах, как например, в Верхнем Бельведере (1721–1723), дворце, построенном в Вене для полководца принца Евгения Савойского. В этом здании три из четырех угловых павильонов были отведены под Зеркальный кабинет, Мраморный кабинет и Украшенный кабинет.

Нередко кабинеты находились в обоих концах галереи, как например, в Зеркальной галерее Версальского дворца (1678), или во дворце Колонна в Риме (1654).

С конца XVII века определенные структуры декоративных элементов придворных садов также стали называться кабинетами. Как место хранения и представления коллекций, кабинет в этот период был тесно связан с садом. И тот, и другой были местами представления искусства и природы, местами, которые служили целям сравнения или даже соревнования между собой искусства и природы. «Виртуоз» Джон Ивлин, посещая итальянские дворцы в конце 1640-х годов, считал совершенно естественным проходить из кабинетов в сады. Он рассматривал сады натуральным продолжением кабинетов. И в тех, и в других он ожидал увидеть нечто редкое, необычное и даже диковинное.

В XVII веке стало общепринятым называть «кабинетом» несколько помещений, в которых размещалась коллекция или музей. Например, путешественник Максимилиан Миссон (ок. 1650–1722), описывая музей Лодовико Москардо в Вероне[16] в декабре 1687 года, не поколебался назвать его «кабинетом», хотя музей включал в себя «галерею и шесть комнат, все заполненные удивительными предметами из области искусства и из области природы»[17].

В таких кабинетах помещались и показывались посетителям коллекции любого типа – от энциклопедических до специализированных. Путешественник Шарль Патен с истинным благоговением писал о коллекциях в Амстердаме: «Может показаться, что ты переходишь не из кабинета в кабинет, а из одного мира в другой»[18]. Получили распространение кабинеты картин, для которых часто создавались картины небольших размеров. Развился даже специальный вид «кабинетной живописи», вызванный меньшими, чем у знати, размерами домов буржуазии, представители которой заказывали художникам соответственно картины небольших размеров[19].

Создание картин для домашних коллекций, расположенных в небольших кабинетах буржуазии получило развитие в Южных Нидерландах (ныне Бельгия) с конца XVI века и особенно в начале XVII века. Центром создания таких картин стал Антверпен. Там же возник особый вид живописи. Создавались картины с изображением самих коллекций («портреты» коллекций), особенно тех, которые собирали торговцы про-

изведениями искусства. Наиболее известны подобного рода картины, которые создавал антверпенский художник Франс Франкен Младший. Вершины создания подобного типа полотен достиг художник и художественный советник коллекционера эрцгерцога Леопольда Вильгельма Габсбурга Давид Тенирс Младший, который был хранителем коллекции этого правителя в середине XVII века.

Создание картин с изображением коллекций значительно уменьшилось с середины XVIII века когда место частных коллекций стали постепенно вытеснять публичные коллекции в музеях, более широко открытых публике, чем приватные собрания.

Обычно картины в таких кабинетах совмещались со скульптурами. Картины развешивали на стенах кабинета в симметричном порядке, одну непосредственно рядом с другой, так, что стены полностью покрывались картинами. Сохранилось описание такого кабинета в северо-западном углу второго этажа Маурицхёйса, резиденции графа Морица Нассау-Зигенского в Гааге. Верхняя часть стен кабинета была отведена под сотню картин, размещенных в четыре ряда. Они все были одного небольшого размера, рамы их также носили единообразный характер. Все вместе эти картины создавали, по свидетельству очевидцев, подобие шахматной доски[20]. Каждая картина коллекции графа была посвящена знаменитой персоне, согласно традиции, заведенной итальянским коллекционером П. Джовио в его Комском музее.

Кроме кабинетов картин создавались и так называемые «минц-кабинеты» (от немецкого Müntze – монета, медаль). Среди них получил известность в начале XVIII века минц-кабинет герцога Фридриха II Саксен-Гота-Альтенбургского в замке Фриденштейн в г. Гота (Тюрингия). После нумизматической коллекции императоров в Вене это была самая представительная коллекция подобного рода в немецкоязычных землях.

Минц-кабинет располагался в последней комнате южной части замка, изображение этого кабинета было помещено в начале путеводителя по коллекции, изданного в Амстердаме в 1730 году Х.С. Либе. Потолок кабинета был украшен картинами, стены разделялись пилястрами.

Первоначально коллекция герцога располагалась в одном огромном шкафу в конце комнаты между двумя окнами. На шкафу размещалась позолоченная статуэтка, изображавшая коллекционера. Приобретение в 1712 году другой богатой коллекции князя Антона Гюнтера Шварцбургского-Зондергаузенского побудило Фридриха II Саксен-Гота-Альтенбургского соорудить еще четырнадцать шкафов, похожих на старый, но меньших размеров. Шкафы были размещены вдоль двух основных стен комнаты. На шкафах были помещены бюсты римских императоров и копии античных и ренессансных скульптур и скульптурных групп. В нижней части каждого шкафа помещались книги по нумизматике и медальерному делу и по истории, а в верхних частях шкафов были

выставлены на обозрение сами музейные предметы. Расположение экспонатов и книг было весьма рациональным, поскольку позволяло знакомиться и с самими музейными предметами, и с литературой о них[21].

Посетители часто обозревали подобные кабинеты. Жажду познать нечто новое у путешественник, совершавших популярные в XVII и особенно в XVIII веке «гран-туры» (то есть путешествия из северных стран в Италию для получения классического образования) в первую очередь, удовлетворяли именно коллекции редких и причудливых предметов как природного, так и рукотворного происхождения, находившиеся в этих кабинетах[22]. Французский коллекционер и гравер А.-Ж. Дезалье д'Аржанвиль установил критерии для организации подобных кабинетов (1727). Он дополнил их длинным списком предметов, которые могли вызвать интерес собирателя редкостей: сюда входили картины, гравюры, рисунки, книги, медали, резные камни, античные предметы, фарфор, оружие и доспехи, образцы древней и зарубежной обуви, минералы, растения и образцы животных, научный инструментарий[23].

С середины XVII века кабинеты становятся средством самоутверждения своих владельцев чаще, чем это было принято раньше. Их убранство становится все более изощренным и роскошным. С одной стороны, это отражало возможности экспериментировать в области оформления интерьера кабинета. С другой стороны, кабинет все больше приобретал публичное значение, его размеры нередко заметно увеличивались по сравнению с предыдущими временами. Даже наиболее интимные кабинеты стали доступными гостям, однако в первую очередь при этом преследовалось стремление поразить воображение посетителей.

Кабинеты часто замышлялись как роскошные «сундуки для сокровищ», в которые допускались только избранные. Внутри такого «драгоценного шкафа» посетитель мог увидеть меньшие по размерам «шкафчики», с многочисленными выдвижными ящиками, украшенные резьбой, богато орнаментированные интальями, накладками из слоновой кости, панелями из камня и черепахового панциря.

Стены кабинетов традиционно были укрыты за панелями, а потолки украшены росписями. Нередко объемные предметы вытесняли из них плоскостные. Часто живопись носила символическое значение, отражая социальное положение владельца кабинета, его интеллектуальные амбиции или достижения.

Кабинетам, как и другим отдельным помещениям внутри больших зданий того времени, могли помешать их излишняя закрытость и недостаточная освещенность. Чтобы избежать этого в комнатах, предназначенных под кабинеты, устраивались большие окна. Другим способом, способствовавшим лучшей освещенности кабинетов, было размещение в них зеркал, а чтобы достигнуть ощущения бóльших размеров помещения, на его стенах размещали живописные реальные или воображаемые пей-

зажи (например, в Отеле Лозен и Отеле Ламбер в Париже). В имениях создавались кабинеты, целиком декорированные густой сетью цветов, листьев, фруктовых деревьев и клетками с птицами, что должно было создавать впечатление продолжения сада, замещать его или подчеркивать тесную связь кабинета с садом.

В период Просвещения среди кабинетов выделились кабинеты фарфора и зеркальные кабинеты. Наиболее ранний кабинет, содержавший коллекцию предметов дальневосточного фарфора, до этого не ввозившегося в Европу, документируется 1663 годом. Это кабинет курфюрстины Бранденбург-Прусской Луизы-Генриетты, дочери немецко-голландского принца Фридриха-Генриха Нассау-Оранского. Кабинет размещался в резиденции бранденбургских курфюрстов в замке Ораниенбург неподалеку от Берлина[24]. Позже подобные кабинеты получили распространение в дворцах правителей немецкоязычных государств.

Наиболее представительным был кабинет фарфоровых изделий курфюрста саксонского Фридриха-Августа I (правившего в Речи Посполитой под именем Августа II). После создания в своих владениях в Мейсене первого в Европе фарфорового завода (1710) курфюрст в 1719 году разместил в Голландском дворце в столице Саксонии Дрездене свою коллекцию дальневосточного и саксонского фарфора[25]. Позже императорская коллекция китайского и японского фарфора была размещена в Китайском дворце в Ораниенбауме поблизости от Санкт-Петербурга.

В XVII – XVIII веках в королевских, княжеских и других аристократических дворцах Европы кабинеты нередко украшались такими предметами роскоши, какими тогда были зеркала. Зеркала различных размеров размещались на панелях кабинетов и создавали иллюзию увеличения пространства комнаты.

Среди известных зеркальных кабинетов можно назвать подобные кабинеты во дворце дофина в Версале (1670-е годы) и наиболее величественную среди подобных помещений Зеркальную галерею в королевском дворце там же (1678). Она служила образцом для подражания при создании подобных кабинетов при дворах монархов.

В том же XVII веке зеркальные кабинеты получили распространение в Голландии, где в них размещались изделия из китайского фарфора и лака. Экзотические кабинеты изделий из лака с зеркальными потолками были созданы по заказу принцев Нассау-Оранских, в них дальневосточный фарфор был представлен перед зеркальным камином: например, в Лаковом кабинете (1545–1652) во дворце Хёйстен Бос (Гаага), в Индийском кабинете (ок. 1685) и в Библиотеке в Хет Лоо (ок. 1692).

При немецких дворах создавались подобные голландским кабинеты с зеркалами и выставленным на обозрение фарфором. В некоторых случаях использовались зеркала, искажающие облик смотрящих в них людей (резиденция герцога «Фаворит» около Раштатта (Вюртемберг), ок. 1711).

Создавались и кабинеты с зеркальными стенами, например, Зеркальный зал в Большом Царскосельском дворце (ок. 1780)[26].

К началу XIX века кабинеты начинают выходить из моды. Они постепенно утрачивают ту роль декорации, которая должна была производить впечатление на посетителей, и постепенно превращаются в место для настоящей творческой работы, а их меблировка становится все более простой и функциональной для оказания помощи владельцу, занятому в кабинете научной или любой другой профессиональной работой[27].

Состав коллекционеров периода Просвещения

Антиквары и общества антикваров

В период Просвещения окончательно оформились определенные типы коллекционеров и в их числе создателей и сотрудников первых музеев, которые складывались со времени Возрождения.

Среди этих типов в первую очередь следует назвать антикваров, которых в XVII веке называли также виртуозами. Термин «антиквар» в указанный период относился к любителю, коллекционеру и исследователю знаний об античности, античных традициях и материальных остатках. Распространение этого понятия на торговцев антикварными предметами – явление более позднее, да и то не во всех странах. Так в современном английском языке термин «antiquary» по отношению к торговцам античными предметами считается американизмом.

Деятельность антикваров получила в зарубежной литературе того времени название «антикваризма»; именно в XVII веке она опиралась на научный исторический метод исследования древности. Антикваризм от деятельности гуманистов, изучавших исключительно письменные источники античности, отличал интерес к вещественным памятникам древней культуры – «надписям», монетам, развалинам зданий. Все эти источники были прямо или косвенно связаны с письменными источниками. Поэтому движение антикваризма было тесно связано с археологическими раскопками и с изучением и коллекционированием предметов античного искусства. Антикваризм включал в себя также интерес к внеевропейским цивилизациям. Он был тесно связан с упоминавшимися выше «грантурами» и вообще с получавшими в то время все большее развитие путешествиями.

Художники-антиквары создавали многочисленные оттиски гравюр с видами античных древностей, а также иллюстрированные альбомы изображений, представлявших интерес в археологическом отношении, и античных скульптур. Это способствовало популяризации античной культу-

ры и создавало условия для зарождения современных археологии, эстетики, истории искусства и развития исторической науки вообще.

Постепенно антиквары стали интересоваться древностями не одной только Италии, но и своих собственных стран в поисках своей этнической идентичности. Региональные поездки, «гран-туры» и посещение Италии стали популярными в среде зажиточных людей. В 1600 году британские антиквары У. Кэмден и Р.Б. Коттон в течение полугода объезжали северную часть своей страны, что позволило использовать археологические остатки как свидетельство для исторического исследования. Спустя пять лет Ф. Бэкон в сочинении «Успех познания» описал антикварные исследования как научную дисциплину, основанную на отличии оригинальных источников от источников вторичных, что вслед за ним стали повторять и другие авторы.

Новая роль вещественных источников в исследовании вызвала радикальную перемену в методике исторического исследования и обозначила в ней новое направление антикваризма. В 1697 году лионский антиквар Жакоб Спон сделал первую попытку обосновать превосходство археологических источников над письменными[28], а несколько позже итальянский антиквар Франческо Бьянкини в сочинении «Универсальная история, подтвержденная памятниками и иллюстрированная античными символами» (Рим, 1697)[29], наглядно продемонстрировал, что свидетельства археологических источников по ряду вопросов истории античности являются более надежными и достоверными, чем свидетельства источников письменных.

Новые подходы к изучению истории совпали с новым отношением к коллекционированию античных статуй. П. Рубенс рекомендовал художникам для повышения профессионального уровня составлять коллекции мраморных скульптур[30].

Представители аристократии собирали подобные коллекции с целью стать «виртуозами». Английский писатель Генри Пичем в сочинении «Совершенный джентльмен» (Лондон, 1634)[31] характеризовал такого «виртуоза» как коллекционера мраморных скульптур, «надписей», медалей и монет. Это определение полностью подходило к Генри Хауарду, второму графу Эранделу, с которым Г. Пичем поддерживал тесные контакты. Т. Хауард создал блестящую коллекцию античных статуй, которая позволила ему достигнуть высокого исследовательского уровня в области классической античности. Он также был хорошим знатоком средневековой архитектуры[32].

Подобное отношение к античности было проявлено профессиональными антикварами. Так, римское издание «Джорнале де леттерати», выходившее с 1668 года, а также римская Академия пропаганды веры (основана под несколько иным названием в 1671 году) внесли свой вклад в

изучение раннехристианской и средневековой культуры на примере памятников, на которые до этого обращалось недостаточное внимание.

Рим оставался важным европейским культурным центром. Приезжавшие сюда со всех концов Европы коллекционеры и художники имели возможность осмотра лучших коллекций античных скульптур. Крупные коллекции располагались в городских домах и пригородных виллах знатных коллекционеров, которые рассматривались как полупубличные музеи.

В XVIII веке антиквары-коллекционеры все чаще организационно объединялись. В 1717 году было восстановлено Общество антикваров (прежний Колледж антикваров) в Лондоне. Его целью было собирание и издание материалов, посвященных «доисторическим», римским, саксонским и средневековым британским древностям. Она освещались в издании Общества «Древние памятники», регулярно выходившем в виде отдельных томов с 1747 по 1893 год. Среди членов Общества были архитектор Р. Адам, художник Дж.Б. Пиранези, коллекционеры Чарлз Таунли и А. Альбани, мастер-керамист Дж. Веджвуд.

Антикварные организации учреждались также для подготовки художников (Александрийская академия антикваров в римском дворце кардинала Алессандро Альбани, 1700) или для объединения художников (Академия древностей для непосвященных, Рим, 1725). Антикварные общества и другие организации осваивали новые области исследования, в частности древности Тосканы (Этрусская академия в Кортоне, 1725, Общество Колумбария во Флоренции, 1735). При Этрусской академии была открыта публичная галерея, в которой произведения искусства и другие обнаруженные в процессе раскопок предметы материальной культуры выставлялись на всеобщее обозрение.

Развитие организаций и обществ, объединявших антикваров в XVIII веке иногда совпадало по времени с открытиями древних городов, как это было с Геркуланумской академией, основанной в 1755 году, руководившей изданием восьми томов «Древностей, открытых в Геркулануме» (1757–1792). Ее создание было вызвано открытием для обозрения засыпанного пеплом Везувия в 79 году древнего города Геркуланум. Раскопки начались там в 1738 году, а спустя десять лет были предприняты и на месте соседнего городка Помпеи. Новые археологические открытия поблизости Неаполя и новое значение коллекционирования древностей, связанное с ними, увеличили наплыв коллекционеров в этот регион, особенно из-за рубежа, и подсказывали местной власти новые пути развития культурной политики.

Король обеих Сицилий Карл Бурбон (позже занявший испанский трон под именем Карла III) разместил находки из Геркуланума в специально построенных зданиях в г. Портичи, которые стали местом для его частного музея древнего искусства, весьма популярного среди иностран-

ных посетителей[33]. Не менее известной стала подобная коллекция британского коллекционера и дипломата Уильяма Гамильтона. Эти коллекции были описаны в специальных изданиях, оказавших влияние на создание произведений прикладного искусства неоклассицистского стиля[34].

С середины XVIII века открытия не столько римских древностей в Геркулануме и Помпеях, сколько греческих древностей в Пестуме (к юго-востоку от Помпей) и Сегесте (Сицилия), в значительной степени повлияли на развитие коллекционерства антиков. В связи с этим повысился спрос на создание копий слепков, моделей древних предметов, иллюстраций их, мебели и украшения интерьеров, связанных с античными сюжетами.

Реставрация фрагментов древних предметов и произведений искусства привела к массовому созданию не только копий, но и откровенных подделок, а также к грубым изменениям при восстановлении первоначального облика произведений античного искусства, как это наблюдалось в практике известного английского коллекционера Чарлза Таунли[35].

Еще одна категория антикварных организаций возникла в связи с практикой «гран-туров», которые совершались в Италию знатными молодыми людьми из стран к северу от Альп для завершения их образования, для приобретения хороших манер и получения представления о политике, экономике, географии и истории других стран.

Именно с XVII века «гран-туры» предпринимались и с целью коллекционирования антиков. Термин «гран-тур» впервые упомянут Ричардом Лэсселсом, который в сочинении «Путешествие в Италию» (1670) писал, что никто не сможет понять Цезаря и Тита Ливия, если не совершит «в точности» «гран-тур» во Францию и «джиро» (поездку) в Италию[36]. «Гран-тур» мог занять год или два, или даже от шести до восьми лет, если в состав его программы входило получение высшего образования во Франции или Италии.

Сочетание разработанной просветителем графом Энтони Шефтсбери теории морального и эстетического воспитания с возраставшими возможностями знатных молодых людей совершать «гран-туры» пробудило широкий интерес к коллекционированию произведений искусства, как составной части культуры социальных верхов. Это проявилось в создании описанных выше коллекционерских обществ.

Поддержанная изданием в 1749 году сочинения «Гран-тур» Томаса Ньюджента[37], практика «гран-туров» процветала в течение всего XVIII столетия, пока не была прервана Французской революцией и наполеоновскими войнами. После их завершения «гран-туры» возобновились.

Социальной и социализирующей практике «гран-туров» нанес непоправимый удар романтизм, идеи которого пропагандировали концепцию путешествия как самосовершенствования, а эта концепция получила окончательное оформление в литературном творчестве Дж. Байрона и его

единомышленников из среды британских просвещенных кругов. Окончательный удар практике «гран-туров» был нанесен культурным подъемом в среде буржуазии и развитием в связи с этим современного коллективного туризма и «семейных» путешествий.

«Гран-туры» не имели четко зафиксированных маршрутов. Однако существовал ряд пунктов, входивших в обязательную их программу. Сюда включали Париж, Рим, Флоренцию, Неаполь и Венецию, а с 1770-х годов южную Италию, Сицилию и Грецию.

Антикварные общества создавались и художниками-коллекционерами, которые в свое время ездили в Рим (например, Римский клуб в Лондоне, 1723–1742), и джентльменами и дворянами, которые совершали «гран-туры» (например, Общество дилетантов в Лондоне, основанное в 1732 году и существующее и ныне)[38]. В начале 1740-х годов некоторые из членов Общества дилетантов и другие путешественники основали Египетское общество и Диванный клуб. Общество дилетантов финансировало экспедиции в Грецию (1751–1755) и Малую Азию (1764–1766); результаты находок, выявленных в ходе экспедиций, были опубликованы в нескольких томах книг «Древности Афин», «Ионические древности» и некоторых других[39].

Новые эстетические оценки и новый археологический подход к античности быстро распространились среди коллекционеров после публикаций работ основоположника эстетики неоклассицизма И.И. Винкельмана, который, проанализировав с просветительских позиций историю античного искусства, находил идеал в скульптуре древнегреческой классики[40].

Не меньшее значение на дальнейшее развитие коллекционирования и музейного дела оказали более внимательное, чем раньше, исследование коллекционных фондов и каталогизация коллекционных предметов, которые производились выдающимися итальянскими антикварами и археологами того времени Джованни Гаэтано Боттари[41] и Эннио Квирино Висконти[42]. С успехами антикварных и археологических исследований начала XVIII века тесно связано открытие новых музеев. В 1734 году в Риме был открыт Капитолийский музей, а в 1745 году маркиз Франческо Шипионе Маффеи предоставил в распоряжение посетителей залы своего Музея-лапидария в Вероне[43].

Именно в середине XVIII века коллекционерство и антикваризм подверглись серьезной трансформации, которая основательно повлияла на исторические дисциплины. Правда, во Франции возник конфликт между философами и антикварами. Вольтер обвинил антикваров-коллекционеров в своих «Заметках об истории» (1742) и «Новых рассуждениях об истории» (1744) в отсутствии у них философского и критического духа и считал их исторические сообщения проявлением чистой эрудиции, не имеющей пользы[44].

Эта точка зрения, воспринятая другими авторами, имела серьезные последствия для развития исторических исследований такого типа, в которых собственные взгляды автора значили больше, чем накопление и анализ фактов. С другой стороны, историки-эмпирики восприняли метод антикваров-коллекционеров для проверки письменных источников источниками других типов (в первую очередь, вещественными)[45]. Значительная часть современной историографии истории искусства имеет в своей основе труды тех антикваров-коллекционеров, которые впервые предприняли попытку написания наиболее ранних национальных исторических трудов о национальном искусстве, а именно на основе дневниковых записей Джорджа Вертью, который объездил вдоль и поперек Англию, разыскивая коллекции живописи и собирая сведения для составления указателей имен художников, и сочинения Луиджи Ланци, хранителя музея Уффици во Флоренции, который написал «Историю живописи в Италии» (1792–1796)[46].

Знатоки и знаточество

В указанный период среди коллекционеров выделилась определенная группа лиц, лучше других умевших отличить от других о ценить предметы коллекционного и музейного значения и, сверх того, умеющих определить время и место создания такого предмета, а также, если это возможно, определить авторство работы. Такие люди получили название «знатоков». Первоначально понятие «знаток» возникло в Италии в противовес профессионалу, тому, кто занимается вопросами искусства в силу своей профессии. Во Франции XVII века знатоками считали тех, кто обладал способностью судить о литературном произведении, а позже – и о произведении искусства[47].

Впервые слово «знаток» в указанном выше значении появилось во французском языке в 1670 году. Это слово привилось и в Британии, где под таким понятием подразумевали аристократа, который вернулся из «гран-тура» и считал себя разбирающимся в вопросах атрибуции, в первую очередь, художественных произведений, мода на собирание которых тогда распространилась в этой стране[48].

Установление и развитие критериев и классификации и, следовательно, практика «знаточеской» атрибуции в высшей степени зависели от развития коллекционирования и требований художественного рынка.

В связи с понятием «знаток» появился и термин «знаточество» – умение атрибутировать художественные произведения как коллекционные и музейные предметы.

С XVII века знаточество развивалось как явление чрезвычайной важности в Италии и, не в меньшей степени, во Франции, в которой культурная политика министров Людовика XIV поощряла коллекционирование и

в которой были созданы академические художественные учреждения. С развитием коллекционерства в XVIII веке знатоки стали играть бóльшую, чем раньше, роль в Англии и Шотландии.

В XVII веке независимо друг от друга французские исследователи искусства Авраам Босс и Роже де Пиль[49] и итальянский художник Филиппо Бальдинуччи[50] попытались дать определение тому, как можно отличить оригинальные произведения искусства от их копий, существуют ли правила решения таких вопросов, способны ли только одни художники высказывать суждения об аутентичности художественных предметов и могут ли «любители искусства» также отличать подлинники от их копий.

Французские теоретики попытались закрепить опыт итальянских художников. Они полагали, что можно составить аналитический справочник правил знаточества, который мог бы помочь увеличивающемуся количеству коллекционеров в атрибутировании принадлежавших им или приобретаемых ими коллекционных предметов.

А. Босс и Р. де Пиль считали вполне возможным отличать друг от друга стиль различных художников. Ф. Бальдинуччи же подчеркнул затруднения в практике знатоков, связанные с их вкусами, с тем, что атрибуции порой мешал тот факт, что копии могли создаваться одновременно как учениками, так и их учителями, и что даже сами великие художники не всегда могли признать то или иное произведение своей работой.

От эмпирической квалификации знаточества Ф. Бальдинуччи отличаются резко отрицательные характеристики, высказанные Жаном Батистом Дю Бо (1719), который утверждал, что «искусство определения создателя картины по манере письма – самое сомнительное из всех искусств после медицины»[51], и итальянского исследователя архитектуры Франческо Милициа (1781), отмечавшего, что из-за отсутствия необходимого метода для изучения искусства люди разучились видеть[52].

В XVIII веке систематическое и аргументированное объяснение знаточества было предпринято учеником Р. де Пиля А.Ж. Дезалье д’Аржанвиллем и английским художником Джонатаном Ричардсоном. В противовес эстетическим позициям Р. де Пиля А.Ж. д’Аржанвилль считал первейшей задачей знатока наблюдать, классифицировать и коллекционировать предметы так, как это делают естествоиспытатели (поскольку в естествознании д’Аржанвилль имел достаточные знания и опыт)[53].

Дж. Ричардсон утверждал, что знаточество чрезвычайно важно для коллекционирования и, таким образом, тесно связано с продажей и приобретением произведений искусства. Так же считали некоторые его предшественники. Дж. Ричардсон полагал, что знаточество доступно не одним художникам, но и коллекционерам-непрофессионалам в области практики искусства. Именно на эту часть читателей – непрофессионалов в деле создания произведений искусства и была рассчитана книга Дж.

Ричардсона, что подчеркивают даже заголовки отдельных разделов его книги: «Богиня живописи (незатейливый очерк теории искусства)», «Рука мастера» и «Способы отличить подлинник от копии»[54].

Необходимость связи знаточества и художественного рынка в XVIII веке была закреплена в сочинениях выходца из семьи торговцев гравюр, продавшего свое семейное предприятие и целиком посвятившего себя вопросам экспертизы художественных произведений, Пьера Жана Мариэтта. Он составлял классификационные описания коллекций (в частности, коллекции принца Евгения Савойского в Вене и собрания эстампов королевской библиотеки в Париже). Свод его исследований и рукописных каталогов («Азбука живописи») был издан посмертно. Он опубликовал каталог распродажи художественных произведений богатого собрания Пьера Крозы (1741), первый художественный каталог в современном смысле слова[55].

Социальные сдвиги в среде коллекционеров

Заслуживает внимания вопрос о социальных сдвигах в период Просвещения. К. Помян, изучая количественные изменения в соотношении типов коллекций во Франции с конца XVII века, приводит такие факты. В списке 84 коллекционеров Парижа, опубликованных Ж. Споном в 1683 году, 27 из их числа названы коллекционерами медалей.

В 1687 году П. Бизо упоминает там же 29 «избранных персон», собирающих современные медали[56], а пять лет спустя Н. де Бленьи представляет список 121 «знаменитых любознательных, собирающих великолепные произведения»[57]. К концу XVII века собиратели медалей составляли от $^1/_4$ до $^1/_3$ парижских коллекционеров. Второе издание книги Бодло де Дерваля «О пользе путешествий» (1727) включало в себя список выявленных автором кабинетов. Из 43 кабинетов 29 содержали медали.

По подсчетам К. Помяна в 1700 – 1720-е годы 39% парижских коллекционеров интересовались либо исключительно медалями, либо собирали картины, эстампы, различные диковины. В 1720 – 1750-е годы медали представлены лишь в 21 % кабинетов. Но уже в 1750 – 1780-е годы в Париже их было 39 или 8% от идентифицированных К. Помяном 467 кабинетов. Но основные из них были созданы еще в начале XVIII века.

Предметы естествознания – раковины, минералы, анатомические, ботанические и зоологические образцы, по подсчетам того же автора, представлены в 15% коллекций в 1720 – 1750-е годы и 39% – в 1750 – 1790-е годы. Это результаты первого количественного анализа 723 парижских коллекций XVIII века за исключением тех, которые состояли только из книг. Интерес к медалям вытеснялся интересом к естественнонаучным предметам.

К. Помян пришел к выводу, что между 1700 – 1720-ми годами и 1750 – 1790-ми годами количество кабинетов в Париже увеличилось со 149 до 467. За это время изменился социальный и профессиональный состав круга коллекционеров. До 1720 года 26% коллекционеров были придворными, 15% – юристами, 12% – учеными и антикварами, 11% – духовными лицами, 11% – представителями мира искусств и 8% – банкирами. После 1750 года придворные сохранили за собой первое место – 22%, но за ними следовали банкиры – 16%, люди из мира искусств – 12%, буржуа – 10%, ученые и антиквары – 9%. Среди коллекционеров явно повысилось количество банкиров и буржуа, в меньшей степени увеличилось количество художников, но уменьшилась численность юристов, священников, ученых и антикваров[58].

Художественный рынок

Художественный рынок можно охарактеризовать как такое место, в котором покупатель ищет возможность приобрести непосредственно или через посредника конкретное произведение искусства по эстетическим, знаточеским причинам или для вкладывания капитала или спекуляции. Его появление тесно связано с возникновением коллекционирования. Распространение коллекционирования со времен Возрождения вызвало соответствующий рост количества торговцев художественными и другими предметами, в которых нуждались коллекционеры (сегодня таких торговцев назвали бы «арт-дилерами»). Торговцами предметами для коллекционирования часто становились сами художники[59]. Эти торговцы активно разыскивали художников-коллекционеров и предлагали им продать те или иные предметы для коллекционирования за определенную цену.

Роль торговцев коллекционными предметами укрепилась в XVI столетии с возникновением отличия художника от обыкновенного ремесленника, а также концепции шедевра, то есть образцово выполненного произведения, высшего достижения искусства и мастерства. Требования, предъявляемые к совершенным образцам искусства, и развитие антикваризма в XVII – XVIII веках укрепили позиции торговцев художественными произведениями как арбитров вкуса. Положение торговцев предметами для коллекционирования усилилось и в связи с собиранием и распродажами в этот период больших коллекций[60].

В период Просвещения коллекционирование стало все больше распространяться среди буржуазии, вследствие чего художественный рынок расширился. Признанным центром художественного рынка и вывоза в другие города и страны произведений искусства долгое время была Фло-

ренция, из которой вывозились многочисленные произведения искусства для коллекционирования.

Медичи для повышения собственного престижа, а также престижа Флоренции дарили такие предметы дипломатам и правителям. При первом великом герцоге тосканском Козимо I Медичи были построены новые ремесленные мастерские в саду Сан-Марко, которые были перемещены архитектором Б. Буонталенти во дворец Уффици[61].

В 1601 году великий герцог тосканский Фердинандо I запретил вывоз из Флоренции произведений восемнадцати выдающихся мастеров кисти, а вскоре дополнил этот список другими авторами. Еще до этого его предшественник по престолу Франческо I организовал специальную мастерскую под руководством главного хранителя коллекций правителя Тосканы Якопо Лигоцци. Мастерская изготавливала копии картин из коллекций Медичи для любителей искусства и в качестве подарков при ведении дипломатических переговоров. При Фердинандо I эти мастерские увеличились в размерах[62].

Из переписки XVI – XVII веков агентов, приобретавших предметы для коллекций герцогского двора Гонзаг в Мантуе, опубликованной в 1913 году[63], становится известным, насколько затруднительным было во Флоренции приобрести оригинальные художественные произведения и насколько в связи с этим процветали производство копий (особенно в мастерских Медичи) и торговля ими.

Таким образом, Флоренция, которая в XVI веке утратила свое первоначальное ведущее значение в художественной жизни Италии, в XVII веке осталась центром антикварной, коллекционерской и музейной жизни Европы[64].

Однако в это время Фландрия и Голландия становятся серьезными соперниками Флоренции в художественных новшествах и их производстве, а также на художественном рынке. Постепенно Амстердам потеснил в этом отношении ранее процветавший Антверпен. Если в XVI столетии на художественном рынке существовал конфликт между высокими ценами и оценкой произведений покойных мастеров в ущерб произведениям живущих художников, то в XVII веке это положение стало постепенно изменяться в пользу вторых. Картины и гравюры современных мастеров широко распродавались в лавках торговцев предметами искусства в Голландии. Здесь же появилась система так называемых «голландских» аукционов. Согласно этой системе первоначально устанавливалась высокая цена за продаваемый предмет, а затем лицо, проводившее аукцион, снижало цену на предмет в соответствии с поступающими предложениями. Позже от этой системы отказались.

Во Франции второй половины XVIII века художественный рынок рассматривался как составная часть торговой и дипломатической стратегии генерального контролера (министра) финансов Жана Батиста Коль-

бера. Ж.Б. Кольбер добивался роста государственных доходов созданием крупных мануфактур, увеличением вывоза и сокращением ввоза промышленных изделий, в том числе и художественных предметов. С этой целью были созданы Гобелены – королевская мануфактура домашней обстановки королевского двора, где изготовлялась мебель, серебряная посуда и ковры для дворцов короля и для продажи парижским торговцам предметами роскоши, так называемым «маршан-мерсье»[65]. «Маршан-мерсье» работали с французскими и иностранными клиентами и выступали в роли продавцов и поставщиков художественных изделий и других предметов роскоши, а также в роли субподрядчиков.

Собственно говоря, «маршан-мерсье» – это название представителей одного из подразделений третьей из шести торговых гильдий Парижа (ее 13-го класса), и слово это с французского языка непереводимо. Так называли тех торговцев предметами роскоши, которые, в отличие от «маршан-аматёров», совмещали торговлю такими предметами с их коллекционированием[66]. Происходит словосочетание «маршан-мерсье» от слова «мерсье» (первоначально «торговец предметами из текстиля») и «маршан» (продавец ювелирных изделий). 13-му классу 3-й гильдии парижских торговцев разрешалось продавать не только картины и гравюры, но и предметы мебели, осветительные приборы, изделия из бронзы, мрамора, часы. Несмотря на цеховые ограничения товаров, которые эта группа торговцев могла продавать, в практике она расширяла репертуар товаров для торговли. Большинство лавок «маршан-мерсье» располагалось на парижской улице Сент-Онорэ, а Париж стал центром европейского художественного рынка[67].

«Маршан-мерсье» торговали не только предметами, которые производили художники и ремесленники европейских стран, но и предметами, привозимыми из-за океана. С середины XVIII века стали приобретать популярность товары из Англии, через Нидерланды ввозились изделия из лака и фарфора с Дальнего Востока. Практиковался завоз художественных и других предметов с Ближнего и Среднего Востока, преимущественно через Венецию. Некоторые «маршан-мерсье» торговали вещами не только из мастерских, но и из коллекций, действуя таким образом как современные антиквары.

В дневнике 1748 – 1758 годов «маршан-мерсье» при королевском дворе в Париже Л. Дюво описывает качество и репертуар произведений изобразительного и прикладного искусства, которыми это лицо торговало[68]. «Маршан-мерсье» представляли новые формы и вкусы на художественном рынке. Так, например, они вводили новые образцы предметов прикладного искусства как для употребления в быту, так и для коллекционирования. В числе таких предметов были комбинированные из различного рода материалов «этюи» – ящички для хранения предметов небольших размеров, табакерки из золота, черепахового панциря и резных

камней, которые изготавливались ювелирами по заказам «маршан-мерсье». «Маршан-мерсье» Доминик Дагерр ввел новую форму аппликации мебели фарфором.

Художественный рынок в XVIII веке становился все более международным в связи с участившейся практикой «гран-туров». Профессиональные «чичероне» (экскурсоводы по Италии) совмещали свое занятие с посредничеством и продажей предметов искусства и туристам, и коллекционерам, делавшим заочные заказы.

Так, например, поступали жившие в Италии англичане Джеймс Байрс и Джозеф Смит (известный по прозвищу «Консул Смит»[69], так как он занимал пост консула Великобритании в Венеции). Они выступали в качестве посредников при продаже венецианскими художниками Каналетто, Дж.А. Пеллегрини и С. Риччи и британскими клиентами. Художественная коллекция Дж. Смита была приобретена британским королем Георгом III. Проживавший в Риме немецкий барон Филипп фон Штош сочетал роль «чичероне», коллекционера гемм и одновременно шпиона Георга III при эмигрантском дворе претендента на британский престол Якова Стюарта[70].

С середины XVIII века аукционные распродажи предметов искусства в Лондоне получили организационное оформление в виде фирм. Фирма Сотби была основана Сэмюэлом Бейкером в 1745 году. Другая фирма «Кристи, Мэнсон и Вудс», основанная в 1766 году Джеймсом Кристи, также вела распродажи художественных произведений. Обе фирмы, судя по их торговым оборотам, к концу XVIII века вели распродажу двух третей всех художественных предметов мира[71].

Расширение международного художественного рынка стало особенно очевидным с приобретением на аукционных распродажах ряда коллекций по поручению Екатерины II для ее Эрмитажного собрания, и, в том числе, с покупкой в Англии в 1779 году коллекции, созданной политическим деятелем Робертом Уолполом у его сына Хорэса Уолпола[72]. Переговоры об этой покупке велись через фирму Кристи, они вызвали в Великобритании общественный резонанс и побудили политического деятеля Джона Уилкса выступить с оставшимся безуспешным предложением сделать эту коллекцию основой Британской национальной галереи в дополнение к незадолго до того открытому Британскому музею в Лондоне[72a].

Следующим этапом в развитии общеевропейского художественного рынка было заполнение его художественными предметами в результате глубоких социальных перемен в континентальной Европе в теской связи с Французской революцией и последующими войнами.

Художественные коллекции и музеи Италии и Франции

Художественные коллекции в XVII – XVIII веках получили дальнейшее развитие. Заслуживают внимания особенности этого развития в странах с определенными традициями коллекционерства – Италии и Франции.

Италия

В XVII – первой половине XVIII века в Риме был создан ряд великолепных художественных коллекций как проявление особого социально-культурного феномена, получившего название «непотизм» (от латинского «nepos» – потомок).

Это было тесно связано с тем покровительством, которое оказывали своим племянникам очередные римские первосвященники, назначавшие их на самые доходные и влиятельные посты.

Такие художественные собрания служили символами престижа и свидетельствовали о вкусе и величии коллекционеров – владельцев этих собраний. Они носили полуприватный, полупубличный характер и были открытыми для знатоков, художников и путешественников. Часто коллекции помещались в виллах и садах племянников пап (таких, как Вилла Боргезе или Вилла Людовизи) на окраинах Рима. Статуи размещались как внутри зданий, так и в садах вилл.

Примером непотизма может служить карьера кардинала Шипионе Боргезе, племянника папы Павла V (1605–1621)[73]. Павел V поощрял коллекционерство своего племянника. Богатые коллекции Шипионе Боргезе были размещены главным образом на его вилле в районе Пинчо[74]. После смерти Павла V вилла лишилась своих традиционных посетителей, которые охотнее стали посещать резиденции очередных «непотов» кардиналов Людовико Людовизи – племянника папы Григория XV (1621–1622)[75], Франческо Барберини – племянника папы Урбана VIII (1623–1644)[76] и др.

Именно после смерти Павла V и упадка политической карьеры Шипионе Боргезе начался новый интересный период в жизни Виллы Боргезе. Она перестала служить украшением политической деятельности кардинала и стала местом, которое все чаще посещали любители искусства и художники, чтобы изучать находившиеся здесь произведения искусства. И раньше здесь побывали художники П. Рубенс и д’Арпино и скульптор Дж.Л. Бернини. Бернини реставрировал здесь ряд античных скульптур для виллы и создал для нее ряд своих оригинальных произведений.

Во второй половине XVII и в XVIII века здесь поселились стипендиаты созданной в 1648 году парижской Академии живописи и скульптуры. Десятки мраморных копий и гипсовых слепков скульптур коллекции

Виллы Боргезе, доставленные из Рима в Париж и другие европейские столицы, обеспечили большую популярность коллекции виллы.

Коллекция Шипионе Боргезе состояла из двух частей – скульптуры и живописи. Я. Манили в своем описании Виллы Боргезе (1650) указал, что в коллекции насчитывалось 74 бюста, 43 скульптуры, 113 античных барельефов, не считая скульптур работы Дж.Л. Бернини. Коллекция живописи состояла из 400 картин.

Ш. Боргезе приобретал целые комплексы предметов, например, коллекции Чеули (1607), Дж.Б. делла Порты (1607). Приобретая художественные произведения для коллекции, кардинал прибегал к жестким мерам. Он конфисковал 106 картин д'Арпино, когда этот художник оказался в затруднительном положении из-за невыполнения требований сборщика податей[77], заключил в тюрьму художника Доменикино, который отказался продать ему одну из картин, заказанных до этого кардиналом П. Альдобрандини (племянником папы Климента VIII)[78].

Значительная часть коллекции Ш. Боргезе была составлена из подарков, полученных от политиков и представителей духовенства, заинтересованных в покровительстве всемогущего племянника папы. В связи с похищением по приказу кардинала картины Рафаэля «Положение в гроб» из часовни семьи Бальоне в Перудже, Павел V, чтобы замять скандал, вынужден был издать специальный указ, узаконивающий существующее положение. По поручению кардинала была сделана копия картины, которая должна быть помещена на место украденного подлинника.

Этот пример знаменателен. Он иллюстрирует методы, к которым прибегали создатели больших итальянских коллекций того времени. Такой способ приобретения картин и скульптур применяли и предшественники Ш. Боргезе, например, Медичи, хотя те вели себя более цивилизованно. Медичи создавали свои коллекции преимущественно из работ великих мастеров, находившихся до этого в храмах. Вот почему во второй половине XVI – первой половине XVII века картины кисти Андреа дель Сарто исчезли из церквей и монастырей Тосканы.

Трансформация функции картины Рафаэля в коллекции Ш. Боргезе – один из примеров музеефикации произведений искусства в XVII веке. Картину Рафаэля перевезли из сакрального помещения (часовни) в частное помещение Виллы Боргезе. Этим предоставили возможность доступа к ней определенным кругам любителей искусства и художников, достаточно представительным для того времени. Предмет перестал выполнять культовую функцию и стал источником художественного вдохновения.

Судя по всему, кардинал Ш. Боргезе окружал себя ценными предметами своей коллекции не только из-за их материальной ценности, но и (а может быть, прежде всего) из-за их художественной ценности. Стремление обладать редкими и ценными предметами вытекало не только из желания иметь дорогие вещи, но и из понимания их культурного и художе-

ственного значения, из стремления быть духовным вождем своего поколения. Кардинал обладал инстинктивным ощущением предвосхищения новых направлений в искусстве и поддерживал их.

Именно так можно понимать поддержку со стороны Ш. Боргезе живописца М. Караваджо, противопоставившего свой стиль господствовавшим в его время академизму, маньеризму и барокко.

Борьба за культурный престиж Ш. Боргезе проявлялась в его соперничестве со старинными коренными римскими семействами Фарнезе[79] и Альдобрандини (сами Боргезе были выходцами из Сиены). Ведущая роль в области культуры и искусства приобретала для кардинала особое значение в период упадка его политической карьеры – после смерти Павла V.

Кардинал Ш. Боргезе стал образцовым коллекционером XVII века не только для римской культурной среды. Его коллекция пережила своего создателя, служа всей Европе на протяжении двух последующих после его смерти столетий.

В итальянских картинных галереях в этот период используется как нововведение развеска картин, целиком покрывающих поверхность стен помещений. Впервые об этом нововведении сообщил римский коллекционер маркиз Винченцо Джустиньяни около 1610 года. При его жизни вышел первый том монументальной публикации «Галерея Джустиньяни» (1637) с репродукциями скульптур из его дворца, находившегося около храма святого Людовика Французского. Во втором томе издания, вышедшего посмертно (1640), кроме изображений скульптур коллекции, были помещены репродукции небольшой части картин коллекций, содержащей около 580 живописных полотен[80].

В намерение авторов «Галереи Джустиньяни» входила не только реклама коллекционерских достижений представителей этого генуэзского рода, поселившегося в Риме, или пополнение сведений по формирующейся классической археологии, но и обогащение репертуара образцов для пользы обучающейся искусству молодежи. В «Галерее Джустиньяни» подвергалась реабилитации новая в то время мысль представлять в коллекциях не только оригиналы, но и копии полотен старинных мастеров. В издании оправдывался факт нахождения в коллекции В. Джустиньяни многочисленных копий работ старинных мастеров в связи с дефицитом подлинников подобных работ. Таким образом были сформулированы основы создания дальнейших художественных коллекций, главной целью которых была информация о развитии искусства и представление образцов для художественного обучения.

Сам замысел графической документации античных собраний в «Галерее Джустиньяни» не был новым. Но его фиксация в форме публикации была новаторской[81].

Близким к «Галерее Джустиньяни» по своему замыслу предприятием были фиксация документации античных коллекций, рассредоточенных в Риме, предпринятая Касьяно даль Поццо, секретарем кардинала Франческо Барберини. Вместе со своим братом Карло Антонио даль Поццо Касьяно даль Поццо стал собирать такую документацию, обратив внимание, в первую очередь, на произведения античной скульптуры в многочисленных коллекциях Рима. По его поручению ряд художников, в первую очередь из числа тех, кто приезжал в Рим для обучения своей профессии, скопировал почти все известные во второй четверти XVII века в пределах Рима античные статуи и барельефы, а также другие античные предметы (вазы, орудия труда, предметы вооружения и др.). Собрание рисунков составило, согласно сведениям Фр. Бальдинуччи, 23 тома рисунков, из числа которых сохранилась только часть. Особенно богато в этих томах были представлены коллекции Барберини и Джустиньяни[82]. Английский коллекционер Джон Ивлин в своем дневнике в записи от 21 ноября 1644 года высоко оценил коллекцию рисунков К. даль Поццо, который охотно представлял ее любителям искусства[83] и художникам, среди которых можно назвать французских художников Н. Пуссена, Ф. Перье, Ш. Лебрена и фламандского скульптора Ф. Дюкенуа, которые составляли круг друзей коллекционера и на формирование художественных вкусов которых, по свидетельству их биографов, оказала влияние коллекция К. даль Поццо. Собрание этого римского коллекционера носило название «Musaeum chartaceum» («Музей рисунков») и оказало несомненное влияние на формирование основ классицистского искусства на базе находившихся в нем изображений античных образцов.

В XVII веке в Италии продолжили развиваться приемы размещения плоскостных экспонатов в экспозициях коллекций и музеев. Картины в такой экспозиции развешивали симметрично на целой поверхности стены, обычно в резных или позолоченных рамах. Наиболее ценные полотна находились в лучше освещенных местах помещения для экспозиции. Картины таких коллекций (или «квадрерий») обычно редко датируются более ранним временем, чем XVI век, они обыкновенно разнообразны по стилю. Кроме традиционных по тематике произведений живописи, все чаще выставлялись жанровые и пейзажные картины. Первой галереей, в которой картины представлены предпочтительнее, чем античные скульптуры, была Галерея Колонна, встроенная архитекторами Антонио дель Гранде и Джироламо Фонтаной II во Дворец Колонна в Риме (начата строительством в 1654 году, открыта в 1703 году), которая и ныне сохраняет первоначальный облик. Эта галерея освещена с обеих сторон сквозь окна, канделябры размещены по обе стороны створок, так, что и ночью окна как бы являются источником света. Это позволяет лучше видеть экспонаты, расположенные в простенках[84].

В XVIII веке коллекционирование в Риме несколько изменилось по сравнению с предыдущим столетием. Особого внимания в этом отношении заслуживают открытие Капитолийского музея (1734), создание Виллы Альбани (ок. 1760) и открытие Пио-Клементинского музея в Ватикане (1771–1799), ставшего основой для современных Ватиканских музеев. Первое и третье из этих учреждений были организованы папами, Вилла Альбани – бывшим «непотом», племянником папы Климента XI (1700–1721)[85], кардиналом Алессандро Альбани, знатоком-коллекционером, торговцем антиками[86]. Капитолийский музей фактически был первым римским публичным музеем, он принадлежал городу. Пио-Клементинский музей был папским учреждением, полупубличного характера. Вилла Альбани представляла собой частное учреждение, но не закрытого типа, напоминающее свой образец XVII века – коллекцию, созданную Ш. Боргезе.

Все три учреждения объединяли определенные цели, которым они должны были служить. XVIII век был временем, когда археологические находки в Италии, как уже упоминалось выше, почти утроились по сравнению с предыдущими столетиями. Этому способствовало развитие археологии и реставрационное ремесло, которое из небольших античных обломков фрагментов создало множество новых статуй, бюстов и барельефов.

Наибольшее количество фрагментов античных произведений искусства было добыто в развалинах виллы Адриана под Тиволи, начались раскопки на территории Папского государства и Королевства обеих Сицилий. С середины XVIII века в процесс археологических раскопок и реставрации находок включились реставраторы Б. Кавачеппи[87] и англичане Томас Дженкинс[88] и Гэвин Гамильтон[89].

Папы попытались приостановить вывоз за границу антиков, который приобрел невиданные масштабы, установив для себя право первенства на приобретение археологических находок. С этой целью они приобрели ряд коллекций; среди этих мероприятий наиболее значимыми были приобретение Климентом XI[90] коллекции семейства Чези, Климентом XII[91] коллекции семейства Альбани, Бенедиктом XIV[92] коллекций семейства Стацци и кардинала Фуриетти, Климентом XIV[93] произведений, реставрированных Б. Кавачеппи. Скульптуры, приобретенные этими первосвященниками, поступили в ведущие музеи Рима – Капитолийский и Пио-Клементинский.

Эти приобретения в определенной степени компенсировали последовавшие в 1770 – 1780-е годы утраты Римом двух известных коллекций: коллекции Медичи, которая была перевезена во Флоренцию, и коллекции Фарнезе, перемещенной в Неаполь[94].

Вмешательство пап в коллекционерство имело целью воспрепятствовать разграблению художественных богатств Рима. Это было неизбеж-

ным по двум причинам – по причине экономического кризиса, который вызвал распродажу этих богатств, и по причине прекращения важной для римского коллекционерства формы «непотизма». Заботу о культурных ценностях города вынуждено было взять на себя папство.

В этих условиях и возникли Капитолийский и Пио-Клементинский музеи.

Капитолийский музей был открыт по инициативе Климента XII (1730–1740) в 1734 году. Его разместили в здании, построенном архитектором Райнальди (1654). В основу фондов легли коллекции античных скульптур, приобретенные у кардинала Алессандро Альбани (1733), пополненные коллекциями семейства Чези, приобретенными еще Климентом XI (1720) и временно выставленными до этого во Дворце Консерваторов на Капитолийском холме, а также приобретенные коллекции кардинала Фуриетти (1733), семейства Стацци (1752) и реставратора Б. Кавачеппи (1746). В 1749 году музей получил собрание из 300 живописных полотен, закупленных Бенедиктом XIV у семейства Саккетти. Коллекция музея должна была служить учебным музеем для основанной при нем художественной школы Академия дель нудо (1757)[95].

Строительство Пио-Клементинского музея начал по поручению Климента XIV (1769–1774) архитектор Алессандро Дори (1771), а продолжили М. Симонетти и Дж. Кампорезе. Создатели музея приспособили существовавшие до того элементы музейного пространства (особенно Бельведерский дворик) к требованиям нового неоклассицистского стиля и к потребностям возраставших в своем количестве коллекций.

В ходе строительства музея были выработаны основные формы музейных помещений, которые впоследствии использовали поколения музейных архитекторов.

Пио-Клементинский музей был пристроен к Ватиканскому дворцу в Риме и включал в себя основные формальные черты, которые будут постоянно повторяться в дальнейшем в специально строящихся музейных зданиях: большую лестницу, ротонду с куполом по типу римского Пантеона, открытый дворик (в Пио-Клементинском музее из существовавшего до этого Бельведерского дворика, созданного Д. Браманте) и длинные залы, основанные по образцу дворцовых галерей, но гораздо более монументальные, благодаря величественным сводам и дорогостоящим отделочным материалам.

Развитие этой формы здания для размещения музейных коллекций приходится на последующие за периодом Просвещения времена[96].

Климент XIV приобрел для нового музея две значительные римские коллекции – семейств Фускони и Маттеи. Наибольший вклад в расширение коллекций внес папа Пий VI (1775–1799), которому значительно помогли генеральные инспекторы древностей Рима Джованни Баттиста

Висконти и его сын Эннио Квирино Висконти, опубликовавшие в 1782 – 1792 годах иллюстрированный каталог музея[97].

Музейная концепция этого учреждения вызвала критику современников. Экспозиция музея была переполнена экспонатами. Шедевры находились по соседству с заурядными предметами. В 90-е годы XVIII века высказывались предложения показать экспозицию в историческом развитии, согласно идеям И.И. Винкельмана, претворенные уже к этому времени в жизнь хранителем императорских коллекций в Вене Х. Мехелем.

Несмотря на критику, дальнейшее развитие ватиканских коллекций продолжалось в прежнем направлении. Папы сумели реализовать в Ватиканском музее накопление и обеспечение сохранности многочисленных коллекций, которым угрожало рассредоточение.

В отличие от двух музеев, учрежденных папами на Капитолийском холме и в Ватикане, третье из перечисленных римских учреждений этого типа, возникшее в XVIII веке, – Вилла Альбани была устроена по-другому. Создавший его кардинал А. Альбани после продажи части своей первой коллекции Фридриху Августу I, курфюрсту саксонскому (известному под именем Августа II как короля Речи Посполитой, 1728), другую часть коллекции продал Клименту XII. Оставшаяся в распоряжении А. Альбани бóльшая часть его коллекции была размещена на построенной Карло Маркиони Вилле Альбани (ок. 1760)[98]. Здесь под наблюдением И.И. Винкельмана скульптуры были расставлены в тематическом порядке[99].

И.И. Винкельман принял участие во внутренней отделке Виллы Альбани (ныне Вилла Торлония) и был хранителем ее коллекций[100]. По его совету А. Альбани приказал соорудить в саду виллы три храма. При их строительстве были использованы новые археологические находки.

По завещанию последней представительницы рода Медичи курфюрстины Рейнского Палатината Анны-Марии-Луизы (1743) коллекции ее семейства были переданы городу Флоренции при попечительстве великих герцогов из новой правящей в Тоскане Габсбург-Лотарингской династии[101]. При великих герцогах Петре Леопольде (позже императоре «Священной Римской империи» Леопольде II) и его преемнике Фердинандо III была произведена реорганизация коллекций дворца Уффици по рекомендациям Дж. Бенчивенни и Л. Ланци[102] в соответствии с систематическим подходом, который характеризовал идеологию Просвещения. Галерея Уффици отводилась под античное и современное искусство, научные инструменты и диковины были переданы в специальный музей. Картины расположили согласно художественным школам. Галерея должна была иллюстрировать историю искусства, а не служить, как это считалось ранее, храмом воспитания вкуса. Особое внимание уделялось ранней итальянской живописи.

Франция

Состав коллекций французской короны в конце XVI – начале XVII века не слишком отличался от того, которым он был в Фонтенбло при Франциске I. Умиротворитель Франции после длительных религиозных войн Генрих IV Бурбон (1589–1610) сформулировал далеко идущие планы политического, хозяйственного и культурного восстановления страны, среди которых видное место занимала система государственного покровительства науке, культуре и искусствам. Программу культурного возрождения Франции развили при его преемниках по престолу Людовике XIII и Людовике XIV их министры, выдающиеся политики Арман Ришелье, Джулио Мазарини и Жан Батист Кольбер, посвятившие всю свою энергию высшим интересам французской абсолютной монархии.

Кардинал А. Ришелье заполнил залы своего дворца произведениями искусства[103] и заботился о пополнении королевских коллекций. Свой дворец он завещал Людовику XIII. Преемник Ришелье кардинал Дж. Мазарини также был активным коллекционером и одновременно обогащал и королевские коллекции. В числе сделанных им приобретений для королевских дворцов были распроданные с аукциона картины и другие художественные предметы из коллекции короля Англии и Шотландии Карла I, казненного в ходе Английской революции[104].

Особенно много для восстановления былой славы французских королевских коллекций сделал Ж.Б. Кольбер. После смерти Дж. Мазарини он приобрел важнейшую часть коллекций кардинала для короля, а также значительную часть коллекции попавшего в затруднительное положение финансиста Эверара Жабаша (Ябаха). Ж.Б. Кольбер устроил закупки предметов для королевских коллекций, размещенных в Лувре[105]. В собрание короля поступила также конфискованная у предшественника Ж.Б. Кольбера по должности Н. Фуке коллекция картин и скульптур[106]. В течение только двух месяцев 1686 года для королевской коллекции по приказу Ж.Б. Кольбера были присланы из Италии во Францию 68 ящиков с произведениями античного искусства.

Заслугой Ж.Б. Кольбера было комплексное развитие художественного обучения и определение новой функции королевских коллекций. Он реформировал Французскую Королевскую Академию живописи и скульптуры (основана в 1648 году), размещенную в Пале-Рояле (бывшем дворце А. Ришелье) и устроил Королевский кабинет (живописи) и Кабинет антиков в Лувре. В 1666 году Ж.Б. Кольбер основал в Риме Французскую академию для трехгодичного совершенствования в ней лучших выпускников Парижской академии живописи. Здесь молодые французские художники должны были создавать копии и слепки скульптур и копии живописных полотен для украшения королевской резиденции во дворце Лувр.

Королевские коллекции при Ж.Б. Кольбере с 1667 года выполняли интересную роль, о которой сообщается в текстах лекций в Академии Ж.Б. Фелибьена Дезаво[107] и протоколах заседаний членов Академии. Значительная их часть была посвящена картинам великих мастеров, находившихся в Королевском кабинете. Заседания первоначально проходили в этом Кабинете, впоследствии картины переносили в помещение Академии. Это свидетельствует о тесной связи коллекций с художественной школой. Однако заседания прекратились со смертью Ж.Б. Кольбера, инициатора их замысла: спустя сто лет подобная практика использования материалов коллекций и музеев стала снова предприниматься во многих городах Европы.

Поворотным пунктом в культурной политике Людовика XIV было его решение о переносе двора в Версаль (1682). В связи с этим проект Ж.Б. Кольбера сосредоточить во дворце Лувр все учреждения, находившиеся на попечении государства, – художественные кабинеты, Академию, художественные мастерские, не был осуществлен. Королевские художественные коллекции перевезли в Версаль.

Французские королевские коллекции при Людовике XIV были относительно легко доступны для знати и художников. Сама Королевская академия живописи получила от него многочисленные слепки античных скульптур, а подаренные художниками картины для коллекций Академии (в их числе копии полотен старинных мастеров) составили достаточно представительный музей искусств учебного типа.

Однако потерпела неудачу реализация идеи Ж.Б. Кольбера тесно связать художественное учебное заведение с коллекциями, старинное искусство с новым, Академию с монархией. Этим можно объяснить многочисленные требования французской общественности во второй половине XVIII века, при правлении Людовика XV, когда доступ в Версаль, а следовательно к коллекциям, стал весьма затрудненным, возвратить королевские коллекции в Париж.

Королевские коллекции были рассредоточены. Идея государственного покровительства искусству была отвергнута. Завершивший ансамбль Версаля архитектор Ж. Ардуэн-Мансар не был заинтересован в идее централизации, сосредоточения культурных ценностей. В своей культурной политике он представлял совершенно иные взгляды, чем Ж.Б. Кольбер. Идеи Ж.Б. Кольбера переживали кризис[108]. Но они возродились в последней четверти XVIII века, в период правления Людовика XVI. Этот король распорядился перевести 110 картин из Версаля в Париж и поместить их в нескольких залах Люксембургского дворца. Картинная галерея была открыта для посещения по средам и субботам. Однако вскоре дворец понадобился брату короля графу Артуа (будущему королю Карлу X) для проживания, и галерею закрыли.

В 1774 году Людовик XVI поручил графу Ш.К. д'Анживийе подготовить королевские коллекции для экспозиции[109]. Ш.К. д'Анживийе выбрал для этой цели галерею Лувра, параллельную Сене. Картины коллекции были реставрированы, помещены в новые рамы. Хранителем королевской коллекции назначили художника Ю. Робера[110]. Была создана комиссия экспертов по музейным вопросам, которая рекомендовала создать верхнее освещение галереи и использовать для противопожарной охраны коллекций перегородки из кирпича. Однако д'Анживийе затянул решение вопроса о переоборудовании галереи, и она так и не была открыта вплоть до Великой Французской революции. Обсуждавшаяся с середины XVIII века концепция централизации коллекций – их размещения в Лувре, не дождалась своей реализации из-за финансовых затруднений королевской казны. Реализовала эту концепцию, притом в совершенно непредвиденных масштабах, только Великая Французская революция, создав в Лувре Центральный художественный музей.

Кроме королевских коллекций, во Франции составлялись коллекции частных лиц. В 1694 году аббат монастыря Сен-Венсан в Безансоне Жан Батист Буазо подарил свою коллекцию, частично составленную из числа предметов, в XVI веке входивших в коллекцию кардинала Антуана Перрено де Гранвеля, Бенедиктинскому ордену св. Венсана на условиях, что эта коллекция монет, медалей, произведений изобразительного искусства и книг будет доступна всем, кто хотел бы обучаться на ее предметах два раза в неделю – по средам и субботам с 8 до 10 часов с утра и с 2 до 4 часов пополудни. По сути, коллекция в этом монастыре была первым во Франции музеем[111].

Церковные учреждения предоставляли хорошие возможности для научного коллекционирования. Кабинет древностей в монастыре Сен-Женевьев, существовавший с 1657 года на основе известной комплексной коллекции Николя Клода де Пейреска из города Экс-ан-Прованс, сходен по своим функциям с монастырским музеем в Безансоне[112].

Монастырские коллекции и частные кабинеты были, по мнению Джона Уайтли, весьма похожи на музеи по своему характеру, и было бы нерационально настаивать на четком отличии между институционально оформленными музеями и подобными коллекциями, из которых они развивались в течение XVII столетия[113].

Художественные галереи Франции создавались в этот период на основе публичных художественных школ. Одна из таких галерей – учебный музей при Королевской Академии живописи и скульптуры в Париже, устроенный в XVII – XVIII веках. Одна из наиболее ранних подобных коллекций вне пределов столицы была подарена Художественной школе в Реймсе ее бывшим директором Ферраном де Монтелоном (1752), который приобрел для нее картины в Германии и Италии. С 1783 года Франсуа Девог Третий, директор Художественной школы в Дижоне, приобре-

тал с помощью Штатов (правительства) Бургундии художественные произведения и в 1787 году собрал их (равно как и копии картин итальянских мастеров, созданные учениками школы) в музее, открытие которого было санкционировано Штатами провинции[114]. Подобные коллекции были созданы до Великой Французской революции в художественных школах Экс-ан-Прованса и Валансьенна.

Среди наиболее богатых коллекций во Франции начала XVIII века следует назвать коллекцию герцога Орлеанского Филиппа II, племянника Людовика XIV, который после смерти этого короля стал регентом Франции (1715–1723). Коллекция собрана методами, обычными для создания коллекций XVII века, то есть приобретениями при посредничестве арт-дилеров, и в их числе банкира Пьера Крозы, однако, значительная часть художественных произведений подарена герцогу теми лицами, которые искали его покровительства.

Герцог Орлеанский уделял внимание экспозиции коллекций в своем дворце Пале-Рояль. Картины размещались в Фонарной галерее дворца с верхним естественным освещением. М. Марэ критиковал герцога за то, что в его галерее картины на светские сюжеты находились между картинами на духовные сюжеты[115]. Р. Ореско (1996) полагает, что экспозиция галереи Филиппа Орлеанского свидетельствует об осознании ее устроителями начал музеографии[116]. Эта точка зрения на художественную коллекцию герцога Орлеанского подтверждается стремлением регента приобрести исторические полотна представителей различных школ итальянской живописи. Личные вкусы коллекционера имели меньшее значение, чем его стремление создать как можно более полную коллекцию; однако этот эпизод подчеркивает интерес герцога к современной ему живописи.

Большие достижения Филиппа Орлеанского в коллекционировании могут быть оценены в полной мере только в связи с его деятельностью в области политики и финансов, с которой и были связаны его интеллектуальные и художественные интересы.

На рубеже XVII – XVIII веков произошли определенные перемены в интересах коллекционеров Франции. Они стали все больше и больше предпочитать жанровые картины, пейзажи и натюрморты, которые прежде находились на периферии их интересов.

Большую роль в этой перемене коллекционерских вкусов сыграл Пьер Кроза, парижский салон которого стал местом встреч знатоков искусства и коллекционеров (таких, как Жан-Пьер Мариэтт, Клод-Филипп Кейлюс и Эдме-Франсуа Жерсэн) и художников, создателей нового стиля в искусстве (Антуана Ватто и др.).

Во Франции Просвещение испытало сильное влияние аристократической культуры, которая породила едва ли не самую устойчивую и универсальную форму общения элитарных слоев общества – салон. Он служил и способом проведения коллективного досуга, и ареной политиче-

ской, литературно-художественной, в том числе коллекционерской, и другой интеллектуальной деятельности.

Салон не был похож на кабинет ученого, в котором среди книжек, выдвижных ящиков с медалями, раковинами и другими природными диковинами, рядом с банками с законсервированными зародышами и кусками мумий, происходили научные диспуты с частным употреблением латыни. Салон отличала доверительная система общения, предполагавшая близкие родственные, сословные, служебные и иные отношения между хозяевами и гостями. В элегантном салоне среди произведений искусства встречалось просвещенное общество, чтобы заниматься разумными беседами в легком и остроумном тоне. В помещениях, в которых проводили время посетители салонов, обычно размещались наиболее привлекательные предметы коллекций.

Коллекционер аббат М. де Маролль описывал художественные коллекции герцогини д'Эгийон и мадам де Шавиньи, в которых были представлены художественно обработанные предметы из горного хрусталя, агата, халцедона, кораллов, аметиста, граната, сапфира, жемчуга, оправленных в серебро и золото в форме ваз, статуй, вееров, зеркал, глобусов, канделябров[117].

Салон другого коллекционера – П. Крозы отличался от других салонов своей четко выраженной эстетической направленностью. Он стал духовным центром формирования нового направления в коллекционерстве. В пользу его привлекательности говорили богатые собрания произведений живописи и высокая художественная культура владельца салона. Коллекции размещались в специально построенном для них дворце – в галерее и кабинетах. Они состояли из 400 скульптур, 400 полотен фламандской, голландской и итальянской школ, японского и китайского фарфора и почти 19 000 рисунков. В коллекции П. Крозы преобладали произведения фламандских и голландских мастеров.

Значение инициативы П. Крозы заключалось не только в том, что он привлек внимание других коллекционеров к работам мастеров Исторических Нидерландов, но и в том, что он впервые во Франции подчеркнул значение необходимости собирания рисунков и гравюр[118]. Свидетельством ценности коллекций П. Крозы может служить их каталог, составленный П.Ж. Мариэттом при посмертной распродаже коллекции (1741). Каталог стал прототипом научного каталога музеев и коллекций впервые в мире[119].

В этом каталоге картины и рисунки были впервые распределены согласно принадлежности авторов к определенной национальной школе[120]. Новые научные принципы, предложенные П.Ж. Мариэттом в его каталоге 1741 года, были творчески использованы Э.Ф. Жерсэном в составленном им каталоге аукционной распродажи коллекции Кентен де Лоранжера (1744)[121]. С 1750-х годов методы распределения художественных

предметов, предложенные П.Ж. Мариэттом, стали стандартными и для арт-дилеров[122], и для коллекционеров Франции и других стран.

После 1750 года количество частных коллекций во Франции значительно увеличилось, чему способствовала активная деятельность арт-дилеров и развитие художественного рынка, особенно в Париже. Собирание картин перестало быть привилегией двора, вкусы которого уже не оказывали столь решающего влияния на подбор предметов для коллекций, как это было раньше. Богатая аристократия, и особенно банкиры и сборщики податей, обзаводилась собственными коллекциями.

На вкусы коллекционеров оказали свое влияние как П.Ж. Мариэтт, так и, в большей степени К.-Ф. де Кейлюс, который способствовал своими лекциями в Академии живописи и сочинениями новой художественной ориентации – классицизму[123]. В 1760 – 1770-е годы в Париже произошла художественная и коллекционерская переориентация, противоположная той, которую произвели П. Кроза и члены его неформального коллекционерского кружка в начале XVIII века. Этому способствовали археологические открытия в Геркулануме и Помпеях, а также распространение идей пионеров неоклассицизма И.И. Винкельмана, А.Р. Менгса и Х.Л. фон Хагедорна, сочинения которых к этому времени были переведены на французский язык[124].

Насколько общими являются основные направления распространения коллекционерства и музейного дела в Европе периода Просвещения, настолько своеобразны пути его развития в отдельных регионах этого континента. На вышеприведенных примерах можно было удостовериться в том, что если в Италии появились сперва полуприватные полупубличные музеи, а с середины XVIII века и публичные музеи (в Риме и Флоренции), то во Франции не в меньших масштабах, чем по другую сторону Альп, возникали многочисленные коллекции, но до последнего десятилетия XVIII века идея публичного музея была воплощена в жизнь не в столице, а только в одном или двух провинциальных городах, а самые богатые в стране коллекции, королевские, так и не были использованы для создания публичного музея. В идеологическом обосновании существования централизованной французской монархии XVIII века места для реализации концепции публичного музея в ее столице так и не нашлось. Правители этой страны не придавали этой концепции такого значения, какое придали ей для демонстрации культурных приоритетов Италии римские первосвященники и последняя представительница рода Медичи Анна-Мария-Луиза. Несомненно, в своей музейной практике и папы, и Анна-Мария-Луиза руководствовались более древней, чем во Франции, и более общепризнанной идеей культурной преемственности Италии. Эту идею активно воспринял великий герцог Тосканский Карл Бурбон, который стал после короткого периода правления во Флоренции королем

обеих Сицилий, а еще позже в Испании, в которой правил под именем Карла III в 1759 – 1788 годах.

Музейные традиции Италии оказались более прочными, чем принципы, которыми в своей коллекционерской политике руководствовались французские монархи из династии Бурбонов, пренебрегшие в этом отношении советами своих гораздо более дальновидных, последовательно сменявших друг друга министров Ришелье, Мазарини и Кольбера.

Коллекции и музеи Голландии и Британии

В XVII – XVIII веках коллекционирование продолжало интенсивно развиваться в отдельных регионах и странах Европы. На это развитие влияли социально-экономические и политические условия, которые складывались в этих регионах и странах.

Голландия

В отличие от других европейских стран в образовавшейся в ходе Нидерландской революции на севере Нидерландов Республике Соединенных провинций (1579) не было традиции сосредоточения унаследованных от предков или приобретенных в браке или в ходе войны художественных сокровищ в галерее наследственного правителя. В стране был установлен республиканский строй. Главами исполнительной власти – стадхаудерами в доминировавших в стране провинциях Голландия и Зеландия были немецкие князья из династии Нассау-Оранских. Со второй четверти XVII века, стадхаудеры стали собирать традиционные для своего круга общества художественные коллекции в своей резиденции в Гааге. Наиболее значительной коллекцией этого рода была коллекция последнего стадхаудера Вильгельма V во второй половине XVIII века. Вильгельм V для ее размещения построил во дворце Бёйтенхоф в Гааге специальную галерею. Он постоянно расширял коллекцию за счет покупок, в том числе за счет приобретенной за пятьдесят тысяч гульденов коллекции главного сборщика податей в Голландии и Западной Фрисландии Говерта ван Слингеландта (1768), состоявшей из сорока полотен исключительной ценности. В 1774 году галерея была открыта для посетителей в течение трех дней в неделю[125].

Ценные коллекции составляли богатые коммерсанты и финансисты главных городов страны, но особенно Амстердама – крупнейшего коммерческого центра и центра художественного рынка Европы[126].

Некоторые коллекции принадлежали муниципалитетам, правительственным учреждениям и другим коллективным организациям и состояли в значительной степени из групповых портретов лиц, занимавших в различное время определенные посты в общественных делах.

О необычайно распространенном массовом коллекционерстве в Голландии свидетельствуют многочисленные источники. 13 августа 1641 года английский «виртуоз» Джон Ивлин, совершавший «гран-тур», записал в дневнике: «Мы прибыли поздно (вечером) в Роттердам и попали на ярмарку. В лавках было необычайно много картин (в особенности пейзажей и „шутливых“ картин, как тут называют причудливые представления). Меня удивило как обилие (картин), так и их необычайно низкая цена. <...> Никого не удивляет обилие у голландских крестьян картин, стоимость которых достигает двух или трех тысяч фунтов стерлингов; их дома полны (картин), которые продаются на их ярмарках из-за большой прибыли, которую те приносят»[127].

П. Саттон (1984) подверг сомнению достоверность сведений Дж. Ивлина[128]. Однако достаточно обратиться к другим источникам, чтобы убедиться в справедливости мнения о распространенности художественного собирательства в такой небольшой по размерам и народонаселению стране, какой была Голландия.

К. ван Мандер в начале XVII века писал о художнике Яне ван Амстеле (Яне Голландце), жившем в первой половине XVI века, что «жена его разъезжала по ярмаркам Брабанта и Фландрии и решительно заполняла все рынки картинами, чем и зарабатывала большие деньги»[129].

Продолжение традиции приобретения художественных произведений в 1640 – 1668 годах отметили в своих путевых записках английские путешественники по Голландии Питер Манди (1640), Джон Рэй и Питер Скиппон (1663), Э. Браун (1668) и французский путешественник Б. де Монкони (1663)[130].

Весьма любопытны заметки П. Манди: «Я думая, что если говорить об искусстве живописи и интересе к картинам этих людей (голландцев. – В.Г.), то они не имеют себе равных. <...> Все соревнуются между собой в том, кто лучше украсит свой дом. Особо ценные произведения искусства развешивают напоказ, в помещениях, которые видны со стороны улицы; им не уступают, особенно во время ярмарок, количеством размещенных в своих мастерских картин мясники и пекари, равно как и кузнецы и сапожники, ремонтирующие обувь, которые картинами украшают свои кузницы и мастерские»[131].

Все упомянутые путешественники своими глазами видели то, что происходило в Голландии на вершине создания художественной продукции в этой стране, в период, примерно равный жизни одного поколения (1640–1668). Массовое производство художественных произведений вызвало распространенность первичных форм домузейного собирательства среди средних слоев населения, которые составляли значительный процент населения небольшой по размерам Голландии. Этому способствовало раннее развитие здесь капиталистического уклада, а также отсутствие

в стране излишков земли, в приобретение которой можно было бы вкладывать накапливаемый капитал[132].

Массовое изготовление картин на продажу приводило к снижению цен на них. Эти цены были различными в зависимости от тематики сюжетов картин. Преобладавшие жанровые картины, пейзажи, натюрморты стоили дешевле, чем картины, изображавшие сцены из жизни представителей высших сфер, или пасторальные картины. Об этом свидетельствует анализ цен на основании инвентарных описаний одной коллекции из Амстердама (1657)[133] и ряда коллекций из Делфта (1617–1672)[134]. Гораздо дороже, чем голландцы, за приобретаемые картины платили чужеземцы, особенно, если они приобретали картины у известных мастеров непосредственно в их мастерских, например, у популярного в свое время художника Г. Доу[135].

Создание картин стало национальным промыслом в Голландии XVII века. Об этом свидетельствует хотя бы численность художников, работавших в отдельных городских центрах. Главный художественный центр Исторических Нидерландов, которые до 1579 года составляли единое целое, Антверпен насчитывал около 1560 года 300 художников и скульпторов[136]. Чтобы получить приблизительное представление о производственной мощи Голландии в этой отрасли продукции живописных произведений, эту цифру, которую привел итальянский историк Л. Гвиччардини (1567), следовало бы умножить на количество крупных городских центров Республики Соединенных Провинций – таких, как Амстердам, Утрехт, Делфт, Гаага, Харлем и Лейден. К этому следует добавить, что в результате иконоборческого движения в Исторических Нидерландах спрос на произведения сакральной тематики в силу торжествовавшего в Республике Соединенных Провинций реформационного учения снизился, и художникам, также как и резчикам по дереву, приходилось все чаще создавать произведения светской тематики[137].

В результате всего этого художники, чтобы выжить, должны были или совмещать свою работу в области искусства с другими профессиями[138], или создавать как можно больше художественных полотен. Художники пошли по пути специализации в области отдельных художественных жанров. Возникла несоизмеримая с другими творческая и производственная мощь отдельных художников. Все это привело к перепроизводству картин и снижению цен на них[139].

Выходом из ситуации стало увеличение продажи картин на экспорт коллекционерам других стран и развитие покровительства художникам со стороны знати. Действительно, экспорт картин из Голландии сумел изменить ситуацию. Английские, французские, немецкие и итальянские коллекционеры стали охотно приобретать картины голландских мастеров в XVII веке, а на рубеже XVII и XVIII веков их достоинства признала даже консервативно настроенная по отношению к живописи на бытовую

тематику парижская Академия живописи и скульптуры. В первой половине XVIII века из Голландии было вывезено большое количество картин, созданных в XVII веке[140].

С 60-х годов XVII века голландские художники стали изменять тематику своих произведений, ориентируясь на новую моду двора стадхаудеров провинций Голландия и Зеландия из княжеского дома Нассау-Оранских и подражавших им богатых горожан. Художники выбирали для сюжетов своих картин исторические и литературные темы, изображали сцены из жизни высших кругов общества, отказываясь от бытовых и комических сцен. Поводом к этому служило снижение цен на картины вследствие уменьшения количества покупателей картин на традиционные темы.

В XVIII веке голландские живописные полотна приобрели популярность среди коллекционеров других европейских стран. Роль прежних голландских ярмарок перешла к лавкам торговцев произведениями искусства. Там теперь продавались голландские картины XVII века. Цены на эту художественную продукцию стали возрастать, особенно в парижских лавках и на Лейпцигских ярмарках. В Саксонию привозился для продажи не только старый, созданный за столетие до того голландский «художественный» товар, но весьма часто и его копии или имитации, создаваемые в европейских мастерских в XVIII веке.

Британия

Коллекционирование в Британии развивалось в несколько более замедленном темпе по сравнению с коллекционированием в странах континентальной Европы. Оно переживало расцвет в первой половине XVII века вплоть до начала Английской революции 1642 – 1660 годов, когда в придворных кругах, включая членов королевской династии Стюартов, сформировались блестящие коллекции античного, ренессансного и современного искусства. Наследник короля Якова I Стюарта принц Уэльский Генри увлекался коллекционированием картин[141]. В январе 1611 года, после посещения в его Сент-Джеймском дворце в Лондоне галереи с названием «Комната кабинет», устроенный английским архитектором Айниго Джонсом для картин, венецианский посол не без удовлетворения отметил, что картины в этом помещении были по большей части «венецианского происхождения»[142]. Кроме венецианских картин, в коллекции принца были также голландские и фламандские картины. Коллекция принца Генри, скончавшегося в юношеском возрасте, составила ядро коллекции его брата, короновавшегося под именем Карла I.

Интерес Карла I к коллекционированию сформировался под влиянием коллекций фаворитов его отца Якова I – Роберта Карра, герцога Сомерсета[143], Джорджа Вильерса, герцога Бекингема[144], и Томаса Хауарда,

графа Эрандела, составлявших неформальный круг ценителей искусства и коллекционеров, прозванных «Уайтхоллскими знатоками». Особенно ценной была коллекция греческих и римских статуй Т. Хауарда[145].

Карл I в бытность еще наследником трона, в поездках на континент постоянно пополнял свою коллекцию. Помогали ему в этом и английские дипломаты, а также специальные торговые агенты. Особым достижением торговых агентов Карла I Д. Ниса и Н. Ланьера было приобретение для Карла I большей части коллекции герцога Мантуи Винченцо II Гонзаги (1627–1628)[146].

После казни Карла I (1649) сторонниками власти английского парламента королевские коллекции были распроданы как часть национального имущества Англии. Большую часть коллекции приобрели торговцы предметами искусства для континентальных коллекционеров, среди которых были и Людовик XIV и король Испании Филипп IV[147].

После реставрации династии Стюартов возобновилась традиция коллекционерства среди английской знати, представители которой обычно размещали коллекции в своих лондонских резиденциях. В XVIII веке наиболее распространенным местом для сосредоточения подобных коллекций стали загородные резиденции аристократов[148]. Среди них особенно знаменитыми были коллекции Роберта Уолпола в Хофтон Холле и его сына Х. Уолпола в Строберри Хилле.

Большим стимулом к развитию коллекционерства Британии в XVIII веке были очевидные экономические успехи страны в ходе индустриальной революции, а содействовали этому развитию «гран-туры», расширявшие кругозор молодых англичан, деятельность коллекционерских обществ и упомянутое выше строительство резиденции зажиточных людей[149]. Тем не менее, заметное количество хороших художественных коллекций по-прежнему сосредоточивалось в Лондоне.

К середине XVIII века был оформлен ряд солидных художественных коллекций, причем далеко не все они принадлежали аристократам. Наиболее значительные из них были перечислены Томасом Мартином в двух небольших томах под заглавием «Английский знаток» (Лондон, 1766)[150]. В книге упомянуты 28 художественных кабинетов, а на рубеже XVIII – XIX веков их количество удвоилось[151]. В альбоме античных скульптур, составленных Б. Кавачеппи (1768), приведены изображения 60 образцов этого вида искусства, среди которых 34 принадлежали британским коллекционерам[152].

Особое значение для британского коллекционирования имели длительно проживавшие в Италии знатоки (такие как Уильям Гамильтон)[153] и художники (Гэвин Гамильтон, Джозеф Ноллекенз[154], Томас Дженкинс). Они занимались посредничеством при закупках для соотечественников, составлявших свои коллекции.

При всех своих заслугах общества, объединявшие коллекционеров в Англии, не сумели преодолеть своего элитаризма. Богатые коллекции городских и особенно загородных резиденций, которые произвели большое впечатление на Вольтера во время его пребывания на Британских островах в 1726 – 1729 годах, оставались малодоступными даже для художников, не говоря уже о более широкой публике. Пионерские инициативы таких коллекционеров как врач Ричард Мид и Чарлз Ленокс (герцог Ричмонд), которые (соответственно в 1753 и 1758 годах) предоставили художникам возможность изучать свои слепки античных скульптур, были исключением из правила[155].

Такое положение дел не могло не вызывать недовольства художников, в том числе известного живописца Джошуа Рейнолдса[156], и ученых, в том числе И.И. Винкельмана, который, посетив Британию, возмущался тем, что «эти варвары англичане скупают все, что можно, и в их стране никто не может этого увидеть, кроме них самих»[157].

Существенным недостатком в развитии музейного дела в Англии было отсутствие публичного художественного музея. В то время, как в 1750-е годы в стране был создан первый публичный Британский музей естественнонаучного профиля, общественность страны не могла добиться у властей создания подобного же художественного учреждения. Инициатива Дж. Уилкса о приобретении коллекций Уолпола с целью создания Национальной галереи, была отклонена большинством депутатов парламента. Только в 1816 году Британский музей получил мраморные скульптуры Афинского Парфенона от Томаса Брюса, лорда Элджина, что заполнило существенный пробел в его экспозиции, а в 1824 году в Лондоне была создана Национальная галерея, которая реализовала сформулированное за полвека до этого требование создать художественный музей для публики в широком смысле этого слова[158].

При попытке сопоставления формирования коллекционирования и музейного дела в двух соседних странах одного региона и одного характера развития раннекапиталистического уклада можно отметить следующие его особенности. В Республике Соединенных Провинций решающее влияние на коллекционирование оказало раннее развитие там самостоятельной художественной культуры. Художники в Голландии давно работали на рынок, чему особенно способствовала Реформация, лишившая многих из них традиционных церковных заказов. Это способствовало складыванию массового художественного коллекционирования, не имевшего себе равных в других регионах.

Получило широкое распространение собирательство картин с бытовыми и пейзажными сюжетами, доступными пониманию рядового зрителя, который не был подготовлен к восприятию картин на античные темы, в отличие от дворянских коллекционеров в других странах. Отсутствие в стране сколько-нибудь значительной дворянской прослойки и республи-

канский строй управления ограничивали перенятие массой голландских коллекционеров общеевропейских традиций коллекционерства. Однако и в таких условиях в конце XVIII века в стране был создан первый полуприватный, полупубличный музей последнего правителя страны Вильгельма V.

В свою очередь, в Британии самостоятельное изобразительное искусство вплоть до XVIII века не приобретало форм, подобных искусству соседней Голландии. Ведущую роль в нем играли приезжие мастера, работавшие для знати. Местное дворянство ориентировалось на собирание античных и ренессансных произведений искусства, а также тех современных ему произведений, которые создавались в традиционных для дворянской культуры Европы стилях. Коллекционирование носило здесь такой же элитарный характер, как и в других монархиях Европы. Попытки представителей общественности страны создать в XVIII веке доступный широкой публике художественный музей успехом не увенчались.

Коллекции и музеи других стран Западной Европы

В XVII – XVII веках художественное коллекционирование успешно развивалось и в других странах Западной Европы, в том числе в государствах и фактически, и номинально находившихся под управлением монархов из династии Габсбургов. Коллекции правителей этой династии, как правило, отражали грандиозность их претензий на создание универсальной «всехристианской» империи.

Страны под управлением династии Габсбургов

Наиболее известными художественными собраниями представителей династии Габсбургов в XVII веке были коллекции испанского короля Филиппа IV и австрийского эрцгерцога Леопольда Вильгельма. Богатые коллекции Филиппа IV (1621–1665) размещались в парадных залах его дворцов Алькасар и Буэн Ретиро. Эти коллекции, частично состоявшие из унаследованных от деда короля Филиппа II произведений искусства, пополнялись благодаря советам художников Д. Веласкеса и П. Рубенса и приобретениями на распродажах значительной части коллекции Карла I Английского. Ко времени кончины Филиппа IV его собрание было наиболее представительной художественной коллекцией Европы[159].

Наряду с королевским двором в развитии коллекционирования в Испании принимали участие круги высшей аристократии и высокопоставленных чиновников. В числе наиболее известных коллекций были собрания маркиза де Леганьеса и герцога де Монтеррея в середине

XVII века[160]. Однако в XVIII веке аристократия забросила коллекционирование, и только в последней трети XVIII века просветители Г.М. де Ховельянос и Х.А. Сеан Бермудес, а также художники и отдельные государственные деятели и коммерсанты возобновили традицию коллекционирования в стране.

Уроженец Вены Леопольд Вильгельм Габсбург (1614–1662) был братом германского короля и римского императора Фердинанда III (1608–1646), возглавлял имперскую армию в Тридцатилетней войне, в которой армия терпела поражения. В 1646 году он был приглашен Филиппом IV на пост наместника Испанских (Южных) Нидерландов (ныне Бельгия), откуда в 1656 году вернулся в Вену, чтобы занять пост советника своего коронованного после смерти Фердинанда III племянника императора Леопольда I.

На культуру Леопольда Вильгельма оказало влияние его многолетнее пребывание при мадридском дворе своего дальнего родственника Филиппа IV, а его представления о коллекционерстве были сформированы, скорее всего, под влиянием той коллекции, которую в XVI веке создавали Карл V и Филипп II. Во время своего пребывания наместником в Брюсселе он дополнил привезенную им туда с собой небольшую коллекцию итальянских полотен за счет фламандских и голландских работ.

Тем не менее, ряд полотен венецианских мастеров он приобрел при распродаже коллекций Карла I и герцога Бекингема, несомненно, под впечатлением тех живописных работ, которые он видел в молодости при мадридском дворе.

Эрцгерцог перевез в Вену свою коллекцию и передал ее в дар своему племяннику императору Леопольду I. Эта коллекция легла в основу позднейшей Картинной галереи Музея изобразительных искусств в Вене[161].

Несмотря на то, что голландские и английские коллекционеры опередили Леопольда Вильгельма в коллекционировании образцов нидерландского изобразительного искусства, следует отметить, что его коллекция, особенно после ее включения в императорское собрание в Вене, сыграла значительную роль в уравнении прав голландской и фламандской школ живописи с итальянской школой в музеях Центральной и Восточной Европы – в Дрездене, Берлине, Петербурге, Варшаве[162].

Еще до включения своей коллекции в состав императорского собрания в Вене Леопольд Вильгельм поручил ее хранителю художнику Д. Тенирсу Младшему увековечить свои коллекционерские заслуги в иллюстрированном каталоге коллекции.

В информации о передаче коллекции Леопольда Вильгельма в императорское собрание в Вене заслуживает внимания еще один аспект: тенденция объединения небольших коллекций в большее собрание. Спустя сто тридцать с лишним лет, в 1779 – 1780 годах, коллекция Габсбургов в

венском замке Шталльбург, начало которой положил Леопольд Вильгельм, подверглась серьезной реорганизации. Император Иосиф II (соправитель своей матери Марии Терезии с 1765 года) последовательно воплощавший в жизнь идеи просвещенного абсолютизма (то есть преобразования наиболее устаревших феодальных институтов путем реформ «сверху» с учетом потребностей буржуазного развития), поручил швейцарскому граверу Христиану Мехелю отреставрировать, поместить в новые рамы и, что было самым главным, рационально разместить в отдельном от жилых помещений императорского дворца здании Бельведера (бывшего дворца принца Евгения Савойского) в Вене художественных коллекций.

Х. Мехель получил художественное образование в Париже. В поисках деловых контактов он посетил Италию (1766). Здесь он познакомился с И.И. Винкельманом, показывавшим ему достопримечательности Рима. Этот теоретик искусства оказал влияние на формирование взглядов Х. Мехеля. В 1778 году швейцарский художник получил заказ на иллюстрирование составленного архитектором Николя де Пигажем, директором художественной галереи курфюрста Рейнского Палатината и одновременно курфюрста Баварии Карла Теодора Виттельсбаха, находившейся в Дюссельдорфе[163].

Предшественник Н. де Пигажа по заведованию галереей (с 1755 года) Вильгельм Ламберт Краге впервые в музейной практике отказался от традиционного беспорядочного расположения в залах картин согласно их сюжетам, размерам, времени создания и распределил их по итальянской и нидерландской школам, а также выделил один персональный зал – Рубенса[164]. Иллюстрирование каталога дало Х. Мехелю немало для осмысления необходимости распределения живописных полотен в экспозициях галерей и было им практически использовано при выполнении поручений Иосифа II в венском Бельведере.

С осени 1779 по конец 1780 года Х. Мехель произвел необходимые работы по реставрации картин императорской коллекции, помещению их в новые рамы и развеске согласно художественным школам в хронологическом порядке[165]. На подход швейцарского художника к экспонированию картин в Бельведере оказали свое влияние учение о художественной эволюции И.И. Винкельмана и музейная практика В.Л. Краге. Тем не менее, то, что сделал Х. Мехель, было несомненным новаторством в экспозиционном деле.

Галерея в Бельведерском дворце в Вене – результат строгого отбора из большой коллекции. В ней была представлена треть императорского собрания: 1300 экспонатов 508-ми авторов. Экспонаты располагались в систематическом порядке. Организатор новой экспозиции отказался от декоративного принципа расположения картин, который господствовал до этого в коллекционерстве. Благодаря этому, возникла форма располо-

жения предметов в экспозиции, получившая в дальнейшем массовое распространение.

В отдельных залах галереи располагались картины одного художника (картины Рубенса, Ван Дейка, Д. Тенирса Младшего) или одной школы. Х. Мехель не ограничился, как это было уже сделано в дюссельдорфской галерее, делением предметов на картины итальянской и нидерландской школ, а отделил немецкую школу от нидерландской, итальянскую же школу распределил на венецианскую, флорентийскую, болонскую и римскую школы. Картины располагались так, что первоначально представлялись произведения более ранних мастеров, затем полотна более поздних художников. Целью подобного представления картин была подробная систематизированная информация об истории европейской живописи.

«Размещение картин в отдельных комнатах, как и во всем здании, продумано так, чтобы оно давало как можно больше информации по истории искусства», – писал Х. Мехель в начале своего иллюстрированного каталога новой галереи, изданного им в 1783 году на немецком языке[166]. Во французском издании 1784 года он подчеркивал, что Бельведерская галерея представляет собою «хранилище зримой истории искусства»[167]. Швейцарский художник отмечал, что произведения искусства в музее должны, в первую очередь, служить средством воспитания и обучения и только потом – средством получения эстетического удовлетворения от их созерцания.

Новаторское экспозиционное представление венской коллекции Габсбургов вызвало оживленную дискуссию[168]. Находились сторонники и противники непривычного для знатоков нового метода экспозиции галереи. Тем не менее, даже строгие критики Х. Мехеля, такие, например, как немецкий писатель Ф. Николаи, признавали, что «хотя автор (плана экспозиции – В.Г.) не имел соответствующей квалификации для реализации своей смелой программы, однако сам замысел был великолепным»[169].

Не вызывает сомнения то, что именно в венском художественном музее был наиболее полно осуществлен на практике постулат рационально, в духе века Просвещения построенной коллекции живописи.

Не менее новаторским было решение допускать в новое помещение галереи посетителей три раза в неделю. При этом к посетителям предъявлялись следующие требования: приходить в галерею в чистой обуви и оставлять в гардеробе трости и шпаги. В сырую погоду посещение отменялось. Дети в галерею не допускались[170]. Посетители допускались в галерею в составе групп, каждая из которых должна была внести в императорскую казначейскую камеру двадцать пять гульденов.

Иосиф II, сделав доступным посещение императорской галереи в Вене, опередил этим французские власти более чем на 10 лет. В Австрии была реализована концепция, которая ранее выдвигалась во Франции

министрами двора в XVII веке, но вплоть до Французской революции так и не была воплощена в жизнь.

Очевидно, что ни одно из предприятий Габсбургов в области музейного дела не было чем-то совершенно новым. Иллюстрированный каталог Д. Тенирса Младшего был издан после издания аналогичного каталога галереи В. Джустиньяни в Риме, а новая организация коллекции, создание специализированных кабинетов и связь императорских коллекций с художественной подготовкой молодых художников – реализация идей Ж.Б. Кольбера. Заслугой Габсбургов было то, что старым замыслам они не только придали новые формы, но и осуществили их, что в свою очередь повлияло на создание художественного музея в Лувре.

В австрийских и чешских владениях Габсбургов развивалось аристократическое коллекционирование художественных произведений[171]. Среди них были собрания принца Евгения Савойского и чешского аристократа Фердинанда фон Гарраха, который выполнял дипломатические поручения императора Леопольда I в Мадриде и приобрел там полотна выдающихся испанских мастеров. В начале XVIII века другие представители рода Гаррахов умножили семейную коллекцию, дополнив ее прекрасными образцами неаполитанской живописи стиля барокко[172]. Еще одним известным коллекционером был канцлер императрицы Марии Терезии Венцель Антон фон Кауниц-Ритберг[173]. Князья фон Лихтенштейны, начиная с середины XVII века создавали богатые коллекции в своих чешских замках Вальтице и Леднице, а также в венских дворцах. Вплоть до 1945 года наследственное собрание Лихтенштейнов находилось в Вене, а затем было перемещено в столицу княжества Лихтенштейн Вадуц[174].

Германия

Оживление экономики Германии после опустошительной Тридцатилетней войны вызвало интенсивный культурный подъем в ее отдельных провинциях. Развитием этой сферы общественной жизни страна компенсировала свою раздробленность. И те монархи, которые претендовали на ведущее место в европейской политике (курфюрсты Саксонии, Баварии и Пруссии), и те правители, которые не имели возможности утвердить свой авторитет великодержавными методами, стремились прославиться меценатством и коллекционерством.

В XVII – XVIII веках Германия поражала плотностью размещения различных культурных и научных учреждений – театров, оркестров, хоровых и балетных ансамблей, университетов[175] К подобным социокультурным институтам относились и коллекции, которые в отдельных государствах со временем превращались в полуприватные, полупубличные музеи. Как и в других европейских странах, художественные галереи и музеи Германии становились традиционными составными дворцов[176]. В

связи с этим теоретические и практические интересы коллекционеров все больше сосредотачивались на осмыслении оформления пространства экспозиции коллекционных предметов. Прототипом художественных галерей, построенных в XVIII веке в Германии, таких, например, как Шталльгебойде (1722–1725) в саксонской столице Дрезден, были итальянские и французские галереи, послужившие еще в XVI веке образцом для Антиквария в Мюнхене.

Леонард Христофор Штурм включил теоретический проект устройства придворного музея в свое сочинение «Открытое рыцарское поместье» (1704)[177].

Франческо Альгаротти, агент по приобретению предметов для коллекций прусского короля Фридриха I и саксонского курфюрста Фридриха Августа I (известного как Август II на троне Речи Посполитой), составил по поручению Фридриха Августа II Саксонского (известного как Август III на престоле Речи Посполитой) проект музея (1742). В проекте предполагалось устройство здания в ренессансном стиле с использованием коринфских колонн внутри его залов[178].

Одним из первых не зависимых от дворцовых помещений музейных зданий не только в Германии, но и в Европе (наряду с виллой Альбани и Пио-Клементинским музеем в Риме), был музей в Касселе, столице графства Гессен-Кассель (1769–1779). Его здание возводилось по проекту Симона Луи Дю Ри по заказу ландграфа Фридриха II (от имени которого и происходит название музея Фридерицианум). В музее разместили художественную коллекцию ландграфа, его коллекцию минералов, музыкальных инструментов, механизмов, восковых фигур, библиотеку, а также студию владельца музея[179].

Для художественного рынка Германии первостепенное значение имели приобретение и продажа художественных произведений не местных мастеров (как это было, скажем, в Италии или Нидерландах), а произведений зарубежных авторов. Подобные интернациональные интересы диктовались во многом характерным для немецкой истории вплоть до начала XIX века политическим и культурным партикуляризмом. Наиболее известными коллекционерами были представители борющихся за политическое первенство в стране династий Виттельсбахов, Веттинов, Гогенцоллернов.

Однако и вне столиц ведущих государств Германии нередко составлялись исключительные по своей ценности художественные коллекции. одна из них, например, художественная галерея Лотара Франца фон Шёнборна в Поммерсфельде поблизости Бамберга (Франкония), каталог которой (1721) содержал перечень 505 картин преимущественно кисти мастеров нидерландской школы[180].

Преобладание голландских и фламандских картин в немецких коллекциях частично объяснялось династическими связями отдельных пра-

вителей германских государств и семейством голландских стадхаудеров, принадлежащих к немецкой знати, а также языковой и культурной близостью немцев, голландцев и фламандцев.

Картины преимущественно голландских и фламандских художников составляли основу коллекции архиепископа и курфюрста Кельнского Клеменса Августа Виттельсбаха (1723–1761), который предпочитал натюрморты другим жанрам[181]. Произведения североевропейского искусства преобладали также в Кассельской галерее ландграфа Гессен-Кассельского Вильгельма VIII (1751–1760), ядром которой были полотна Рембрандта, Ван Дейка, Рубенса и Воувермана[182].

При курфюрсте Рейнского Палатината Иоганне Вильгельме Виттельсбахе (1690–1716) княжеская резиденция Дюссельдорф, благодаря его коллекционерской деятельности, стала значительным культурным центром Рейнской области[183]. Курфюрст в 1707 – 1710 годах собрал значительную коллекцию гипсовых слепков античных статуй (с помощью фламандского художника и агента по приобретению художественных произведений Яна Франса ван Доувена, который позже стал директором художественной галереи Иоганна Вильгельма в Дюссельдорфе и увеличил состав коллекции до 348-ми предметов)[184]. Обогащению коллекции помогала вторая жена курфюрста Анна Мария Луиза Медичи, содействуя обмену художественными ценностями между Флоренцией и Дюссельдорфом[185]. Коллекция размещалась в одноэтажном здании – первом в Германии здании, специально построенном для музея (сгорело в 1782 году)[186].

После смерти Иоганна Вильгельма коллекция перешла к его преемнику по престолу Карлу Филиппу (1716–1742). Карл Филипп перенес свою резиденцию в Мангейм и превратил этот город в культурный центр юго-запада Германии. Но для увеличения галереи в Дюссельдорфе он ничего не делал. Его сын и преемник на престоле Карл Теодор (1742–1799), который в 1777 году унаследовал и баварский престол, расширил Дюссельдорфскую галерею, поручив ее директору с 1755 года В.Л. Краге переустроить и модернизировать ее. В.Л. Краге, как уже отмечалось, расположил в экспозиции галереи картины соответственно их принадлежности к национальным школам. В дополнение к галерее курфюрст учредил в Дюссельдорфе Художественную академию (1767) и назначил В.Л. Краге ее директором. Впоследствии галерея была переведена в Мюнхен (1795). Сменивший В.Л. Краге директор галереи Н. де Пигаж по поручению Карла Теодора составил ее каталог[187].

Карл Теодор создал в Мангейме Академию рисунка (1758), античную галерею (1767) как вспомогательное учреждение для академии и кабинет графики[188]. О художественных музеях Мангейма, сыгравших определенную роль в художественном образовании Германии, хорошо отзывались

видные деятели немецкой литературы того времени Г.Э. Лессинг, И. Гердер, Ф. Шиллер.

В Мюнхене Карл Теодор построил здание Галереи придворного сада. Коллекции рейнских палатинов и баварских курфюрстов легли впоследствии в основу одного из крупных мюнхенских музеев – Старой Пинакотеки.

Сходную с представителями династии Виттельсбахов коллекционерскую деятельность в XVIII веке развернули представители другой династии – Веттинов, правившей в Саксонии. Основу коллекций Веттинов составляли кунсткамера в столице этого государства Дрездене, созданная около 1560 года курфюрстом Августом I (1553–1586)[189], а также закупки на международном художественном рынке курфюрстами Фридрихом-Августом I (1694–1733)[190] и его сыном Фридрихом-Августом II (1733–1763) – они правили Речью Посполитой как Август II (Август Сильный) и Август III[191].

Так, среди закупок Фридриха Августа II были приобретение коллекции картин полководца времен Тридцатилетней войны А. Валленштейна, 100 картин герцога Франческо II Моденского и картина Рафаэля «Сикстинская мадонна».

На протяжении семидесяти лет правления этих курфюрстов Дрезден был столицей большого федеративного государства. Саксония переживала хозяйственный и культурный расцвет. Музейная политика обоих курфюрстов предусматривала создание более десятка специализированных кабинетов, что должно было подкреплять престиж этих монархов.

Кабинеты располагались в специальных помещениях. Среди этих кабинетов выделялись античная коллекция первоначально в павильонах и дворце Гроссер Гартен (1730)[192], а впоследствии в Японском дворце (1785), картинная галерея в Шталльгебойде (1727)[193], коллекция графики во дворце Цвингер (1720). Гораздо позже была создана коллекция античных слепков, открытая для публики в 1786 году первоначально в библиотеке графа Г. Брюля, а с 1792 – 1794 годов в помещении картинной галереи. Особую ценность представляли собой коллекции изделий из фарфора в Японском дворце. Они состояли как из дальневосточного фарфора, так и из фарфора, впервые изготовленного в Мейсене (Саксония) из местных сортов глины по способу, открытому придворным алхимиком Фридриха Августа I И.Ф. Бетгером.

Коллекции Веттинов в Дрездене были доступны определенную кругу художников и знатоков, а не только придворным. И. Гердер писал, что молодой И.И. Винкельман именно здесь, изучая античные коллекции, сформулировал основы своей новой теории искусства. На коллекциях курфюрстов воспитывались и другие знатоки и художники. Художественные кабинеты и галерея Веттинов рекламировали величие и богатство их обширной империи[194].

Коллекционированием в Саксонии занимались и придворные курфюрстов, в том числе министр Фридриха Августа II граф Генрих Брюль[195], дипломат Христиан Хагедорн[196] и др.

Несколько иным образом развивались коллекции еще одной могущественной династии немецких правителей – курфюрстов бранденбургских (с 1701 года и королей Пруссии). Зародышем берлинских курфюрстских коллекций стала кунсткамера в Берлине, которая начала формироваться еще в XVI веке[197].

Один из основателей художественных коллекций в Берлине – бранденбургский курфюрст Фридрих Вильгельм (1640–1688) учился в Лейденском университете и был женат на принцессе Нассау-Оранской Луизе-Генриэтте. Вскоре после заключения брака он приобрел первую партию полотен голландских живописцев, и, в отличие от других владетельных коллекционеров, предпочитал собирать натюрморты, которые знатоки его времени относили к «низкому» виду искусства. Курфюрст охотно пользовался услугами голландских художников и посредников в приобретении предметов искусства для пополнения своей коллекции[198].

Коллекцию Фридриха Вильгельма в значительной степени увеличил его сын и преемник Фридрих I (1688–1713, с 1701 года король прусский). Королевские коллекции были размещены в королевском замке, перестроенном Андреасом Шлютером во дворце[199]. Сын и преемник Фридриха I Фридрих Вильгельм I (1713–1740) резко сократил расходы на пополнение коллекций и даже подарил Фридриху Августу I Сильному значительную часть коллекции классической археологии[200].

Расцвет берлинских королевских коллекций пришелся на время правления сына и преемника Фридриха Вильгельма I Фридриха II Великого – циничного политика, лишенного знаточеской подготовки. Однако король отлично понимал значение коллекций для формирования своего политического престижа[201].

Фридрих II Прусский не пытался соревноваться в приобретении предметов для коллекций со своим расточительным соседом по владениям Фридрихом Августом II Саксонским. Он, например, писал своему советнику по приобретениям художественных произведений купцу Иоганну Эрнсту Гоцковскому: «Я покупаю только то, за что могу заплатить приемлемую цену, а то, что чересчур дорого, я покидаю польскому королю»[202]. Фридрих II приобрел на парижском художественном рынке за 50 тысяч ливров коллекцию античной скульптуры кардинала М. де Полиньяка, и это восполнило потери берлинских коллекций при предшественнике короля. До 1754 года Фридрих II покупал современную ему французскую живопись, не модную в то время; позже он перешел к приобретению картин «большого стиля» Людовика XIV.

Наиболее престижная часть коллекции размещалась в галерее Сансуси в Потсдаме. Музейная программа Сансуси была представлена на фа-

саде галереи, построенной по проекту Иоганна Готфрида Бюринга (1756–1763). Здесь сочетались два мотива: исторический, который выражали портреты 20 выдающихся художников древности и нового времени, и аллегорический, иллюстрирующий систему эстетических понятий, представленных 18 свободно расположенными скульптурами. Программа фасада галереи, составленная, вероятнее всего, организатором и ее первым директором Матиасом Эстеррайхом, отражала известную гуманистическую тему «знаменитых мужей», а, главное, универсальную программу создателей коллекции[203].

Итак, коллекционирование и музейное дело во владениях Габсбургов и в отдельных германских государствах в XVII – XVIII веках развивалось во многом сходно. Коллекционеры своей собирательской практикой способствовали уравнению прав живописных работ нидерландских мастеров с работами итальянских художников. Конечно, монархи из династии Габсбургов и их родственники располагали бóльшими материальными возможностями по сравнению с представителями менее богатых монархий для поддержания своего политического и культурного, в том числе и коллекционерского престижа. Эти возможности позволяли коллекционерам из дома Габсбургов приобретать гораздо больше произведений итальянских мастеров и картины бóльшей ценности, чем их соперникам в области собирательства из других династий.

Масштабы и качество коллекций Габсбургов значительно превосходили размеры и уровень собраний других правящих домов стран Центральной Европы, а сами коллекционеры из императорского рода чутко улавливали и не реализованные, и частично реализованные другими коллекционерами тенденции собирательства и представления предметов коллекций для обозрения. Это и привело в последней четверти XVIII века к открытию в Вене первого за пределами Италии крупного публичного художественного музея.

В свою очередь, культурный полицентризм Германии способствовал поиску разнообразия форм коллекций при дворах отдельных монархов. Если правители крупных немецких государств созданием коллекций демонстрировали претензии на первенство в регионе, то монархи преобладавших в Германии небольших владений компенсировали подобным образом свое незначительное влияние на общегерманскую политику.

Соревнование в коллекционировании художественных произведений и стремление как можно лучше их представить приводило к созданию первых специально построенных и обособленных от жилых дворцовых помещений строений для художественных галерей и новому оформлению их экспозиций (как, например, в Дюссельдорфе). Подобные поиски использовались в музейной практике организаторами экспозиций художественных галерей и в других местах[204].

Коллекции и музеи Восточной Европы

Россия

В России, как и в других европейских странах, складывались и развивались художественные коллекции в XVIII веке. Собственно говоря, до реформ Петра I здесь музей как социокультурный институт практически не существовал. Однако музейные собрания, как и во всех других странах мира, формировались в храмах и монастырях, где предметы изобразительного и прикладного искусства были включены в культовую практику, и в резиденциях крупных феодалов, где они существовали в форме сокровищниц.

По поводу сокровищницы московских царей в Московском Кремле – Оружейной палаты существуют различные мнения[205]. Как хранилище государственной казны она упоминается в источниках с 1508 года, и Л.В. Чижова полагает, что в XVII веке произошло перерастание этого хранилища из собрания бытовых вещей в собрание исторических предметов музейного значения. По мнению же В.Ф. Левинсона-Лессинга, Оружейная палата представляла собой «тот наиболее ранний тип собраний художественных памятников, который и у нас, и в Западной Европе предшествовал настоящему собирательству»[206]. И, действительно, как отмечает Л.В. Чижова, специальных помещений для хранения и экспонирования сокровищ Оружейной палаты не было, а от постоянного перемещения и небрежности хранившиеся в ней вещи портились[207].

Совершенно иным стало целенаправленное составление художественных коллекций в Петровскую эпоху. Оно широко внедрялось в быт высших слоев общества во второй четверти XVIII века и подготавливало почву для расцвета коллекционирования во второй половине XVIII века при Екатерине II.

Художественное собирательство Петра I развернулось с 1715 – 1716 годов, когда начались планомерные закупки произведений изобразительного искусства в Западной Европе. Большую роль здесь сыграло путешествие Петра I за границу в 1716 – 1717 годах, когда царь лично приобрел некоторые произведения искусства. Уже в 1716 году Юрий Кологривов писал из Гааги Петру I, что он, по поручению царя, приобрел для него 27 картин в Брюсселе и 90 картин в Антверпене[208]. Приобретенные картины были вывезены в Россию и помещены в Петергофе – в Большом Дворце и дворце Монплезир. Ю. Кологривов и граф Савва Рагузинский приобрели в Италии и переправили в Россию ряд статуй и бюстов античных и современных им мастеров для украшения Летнего сада и Петергофского парка[209].

Сосредоточенное в основном в Петергофе собрание картин по численности было не так уж мало́, однако своим характером скорее напоминали голландские частные коллекции, чем дворцовые галереи европейских дворов. В.Ф. Левинсон-Лессинг полагает, что Петр создал две небольшие галереи. Одна из них была открыта в Монплезире (Петергоф), другая, судя по сохранившимся чертежам, помещалась в несохранившемся Новом Летнем Дворце Летнего сада в Петербурге[210]. Кроме этого, небольшое собрание картин имелось и в открытой в 1719 году Кунсткамере. Это была первая в России публичная картинная галерея.

Задача сбережения и собирания изобразительных памятников признавалась делом государственной важности. Было положено начало развитию форм, в которых впоследствии решалась эта задача.

В период правления Петра I началось и частное собирательство. И.В. Саверкина (1995) установила, что в это время было составлено собрание Д.А. Соловьева, комиссара в Архангельске по отправке товаров за границу (с 1705 года). В 1719 году его имущество было конфисковано после осуждения по обвинению в злоупотреблениях. На основании описи имущества московского дома Д.А. Соловьева определены размеры и сюжетный состав живописного собрания этого чиновника. Оно включало в себя 52 полотна. Косвенным доводом в пользу того, что собрание Д.А. Соловьева отличалось художественными достоинствами, может служить факт, что этот собиратель был братом О.А. Соловьева, российского агента в Голландии, который занимался, помимо прочего, приобретением произведений искусства для царя. Можно предположить, что О.А. Соловьев помогал брату формировать его собрание живописи.

Другим примером собирательства в России того времени может служить живописное собрание А.Д. Меншикова, занимавшего высшие посты в администрации Петра I, Екатерины I и Петра II. Судя по описям имущества А.Д. Меншикова, в состав его коллекции входило не менее 143 полотен. Среди них – портреты членов царской семьи, западноевропейских монархов, членов семьи самого владельца коллекции, натюрморты, батальные сцены, ведуты, картины на библейские и аллегорические сюжеты, пейзажи[211].

Развитие дворцовых галерей в первые после смерти Петра I десятилетия шло замедленным темпом. Только с воцарением Елизаветы Петровны ситуация несколько изменилась. По ее заказу хранитель дворцовых картин живописец Г.Х. Грот с 1743 по год своей смерти (1749) приобрел в Чехии 115 картин для устройства сохранившегося до наших дней Картинного зала в Екатерининском дворце Царского Села. Шпалерная их развеска, разделенная только узким золоченым багетом, с тогдашней точки зрения имела чисто декоративное значение. Создавалась иллюзия сплошной росписи стен. Картина при этом утрачивала свое самостоятельное значение, поскольку подчинялась принципу де-

коративности, играя орнаментальную роль в дворцовом интерьере. Порой часть картины срезалась для того, чтобы подогнать ее размер к размерам соседних картин.

Картинная галерея была одним из элементов великолепного дворцового убранства, которое должно было произвести впечатление на приглашенных ко двору своей сказочной роскошью, свидетельствовать о необычайном богатстве двора и о могуществе государства. Занятый другими поручениями, Г.Х. Грот не мог уделять достаточно времени своим хранительским обязанностям, которые за него исполнял его помощник Л.К. Пфандцельт с 1743 года. Он занимался реставрацией, подбором и распределением картин в дворцовых галереях и устройством тех небольших новых галерей, которые были созданы в елизаветинское время. Одной из них была галерея Ораниенбаумского дворца, в состав которой частично вошли картины, собранные еще А.Д. Меншиковым и конфискованные у него.

Тогда же стали составляться коллекции фарфора из Китая и Японии в «Китайском зале» Царскосельского дворца, а на его стенах размещаться произведения из китайского лака. В Ораниенбауме был выстроен Китайский дворец в дальневосточном стиле.

Продолжало развиваться и частное собирательство. Основатель Академии художеств в Петербурге (1758) граф И.И. Шувалов передал ей свою коллекцию живописи, а в 1762 году к ней были присоединены 48 картин из Зимнего дворца. Спустя три года туда же поступили 44 картины из галереи Ораниенбаумского дворца[212].

Постепенно меняла свой характер и Оружейная палата в Москве. Еще в 1720 году князю В.И. Одоевскому было предписано принять в свое ведение ряд хранилищ Кремля, что узаконило основную функцию Оружейной палаты как древлехранилища семейства Романовых В 60-х годах XVIII столетия она снова привлекла к себе внимание, что выразилось в принятии мер по охране ее собраний.

В последней трети XVIII века Петербург стал одним из наиболее активных центров коллекционирования во всей Европе. Именно тогда была создана Эрмитажная галерея Екатерины II, что должно было показать другим правящим дворам, что страна под ее управлением вступила в новую эру существования, ознаменованную быстрым расцветом культуры, и способна конкурировать блеском своей цивилизации с любым европейским государством.

Важное значение в формировании коллекции Екатерины II имели ее инициатива и общий экономический кризис в Западной и Центральной Европе, ввиду которого увеличились случаи распродаж значительных художественных коллекций.

Первым значительным приобретением Екатериной II художественной коллекции была покупка у берлинского коммерсанта

И.Э. Гоцковского 225 картин, приобретенных тем по заказу Фридриха II, но не выкупленных прусским королем в ходе и после разорительной и для прусской, и для русской казны Семилетней войны. В конце 1763 года И.Э. Гоцковский предложил купить эти картины российскому послу в Берлине князю В.С. Долгорукому, и императрица, получив предложение через своего посла, приняла его, поскольку это давало возможность нанести удар по самолюбию прусского короля и выставить в выгодном свете состояние финансов Российской империи. Собрание И.Э. Гоцковского носило пестрый качественный уровень, но содержало также ряд картин крупного музейного значения, в том числе полотна Рембрандта, Ф. Хальса, Я. Йорданса.

Как считает В.Ф. Левинсон-Лессинг, «начало галереи было положено достаточно прочно»[213]. Этот исследователь справедливо полагает, что дальнейшие приобретения, сделанные императрицей по рекомендациям выбранных ею с большой осмотрительностью советников способствовали планомерной концентрации в Эрмитажном собрании больших художественных богатств. Догнать дворы монархов по качеству художественных галерей можно было лишь с помощью быстрых и значительных покупок целых собраний. Покупка картин и статуй для Зимнего дворца, в котором размещались императорские коллекции, поручалась послам при европейских дворах и специальным агентам.

Активную роль в этом направлении сыграл посол сперва во Франции, а затем в Гааге князь Д.А. Голицын, знаток и ученый-минералог. Он поддерживал контакт с французскими друзьями Екатерины II энциклопедистом Д. Дидро и литератором бароном Ф.М. Гриммом, которые также выступали в роли посредников в ходе закупок художественных ценностей для российского двора. Наряду с картинами и скульптурами закупались рисунки, гравюры, резные камни.

Следующими крупными приобретениями для галереи Екатерины II стали закупки собраний графа И.К. Кобенцля[214] и Ш.Э. де Линя[215] (1768), графа Г. Брюля (1769), Ф. Троншена (1770)[216], Пьера Крозы (1772), Хорэйса Уолпола (1779) и С.Р. Бодуэна (1781)[217]. При помощи проживавшего в 1767 – 1773 годах в Риме И.И. Шувалова был приобретен ряд антиков. Галерея пополнялась и за счет заказанных у современных художников картин. Собрание включало и обширную коллекцию графического материала.

Для собраний Екатерины II были выстроены дополнительные здания, примыкавшие к Зимнему дворцу: Малый Эрмитаж, Большой Эрмитаж, корпус Лоджий Рафаэля.

Принцип, положенный в основу размещения картин, – декоративный. В развеске соблюдалась система размещения по отдельным крупным коллекциям. Она подвергалась изменениям в связи с новыми поступлениями. При большой скученности развески первоклассные вещи терялись

среди второстепенных и третьестепенных картин, и этим, по сути, развеска ничем не отличалась от большинства европейских дворцовых галерей того времени.

До 1775 года картинами Эрмитажа ведал Л.К. Пфандцельт. Его сменил художник Мартинелли, который находился в должности директора галереи до 1797 года. При нем состоял также резчик и реставратор И. Гауф.

В 1773 – 1783 годах почетный любитель Академии художеств граф Иоганн Эрнст Миних составил рукописный каталог Эрмитажной галереи в двух томах; в 1785 году к ним был добавлен третий том. В каталоге указывались имя художника, название сюжета, размеры картин, их краткое описание, включавшее атрибуции картин. Первый анонимный печатный каталог галереи был издан на французском языке (1774) в ограниченном количестве экземпляров[218]. Каталог содержал краткий перечень картин с именем художника и названием сюжета. Составлен он был применительно к расположению картин в галерее, в которой, как сказано выше, происходили частые перемещения. К 1790-м годам при осмотре галереи пользоваться им было невозможно. Всего в каталоге перечислено 2080 картин и 77 миниатюр.

Доказательство интереса к собраниям Эрмитажа за границей – перепечатка первого каталога его картин берлинским астрономом И. Бернулли в его описании пребывания в Петербурге (1780)[219]. Спустя 14 лет подробный перечень картин Эрмитажа, расположенный в систематическом порядке школ и мастеров, был приведен в изданном на русском языке «Описании российского императорского города С.-Петербурга и достоприятностей в окрестностях оного» И.И. Георги[220]. Это свидетельствовало о том, что помещение сведений о богатствах императорского художественного собрания в книге на русском языке, соответствовало общественным потребностям. Описанию Эрмитажа в книге И.И. Георги уделено больше места, чем другим учреждениям. В описаниях Петербурга, составленных иностранцами, посещавшими столицу, чуть ли не в обязательном порядке помещались подробные сведения об Эрмитаже[221]. равно как и в каждом путеводителе по городу. При этом указывались возможности его осмотра.

Доступ в галереи Эрмитажа позволялся по особым разрешениям обер-гофмаршала Дворцовой конторы. Разрешения давались знатокам, иностранцам, художникам – профессорам и ученикам Академии художеств. Для копирования им была выделена Западная галерея. Во время отсутствия двора, то есть летом, получить подобное разрешение не составляло для упомянутых лиц особого труда. Но все же чаще Эрмитажные залы были пустыми, а императорский музей (как называла свою коллекцию Екатерина II в переписке с парижскими корреспондентами) оставался закрытым собранием. В этом отношении он практически не отли-

чался от других придворных художественных собраний (за исключением венского Бельведера). В Эрмитаже устраивались приемы знатных иностранцев, которым демонстрировалось богатство двора Екатерины II. После концертов и спектаклей «часто танцевали в Павильоне, проходя <...>, там нередко останавливались для осмотра картин, тут же стоял биллиард, привлекавший любителей»[222].

Вместе с тем, необходимо отметить, что именно начальный этап развития Эрмитажа имел для него решающее значение. Он определил характер Эрмитажных коллекций. До сих пор состав этих собраний отражает первоначальные условия формирования основного ядра галереи. Наиболее ценные части собраний картин голландской и фламандской школ и три четверти картин французских мастеров XVII – XVIII веков дореволюционного собрания (с той поры оно выросло вдвое) восходит к этому периоду, как и ряд итальянских картин XVI – XVII веков. В это же время сложился богатый фонд предметов прикладного искусства XVIII века. Он в значительной мере составлял дворцовое имущество и впоследствии образовал богатую музейную коллекцию современного Эрмитажа.

В это же время сложился ряд крупных частных художественных собраний. Одним из них было собрание секретаря Екатерины II, а позже вице-канцлера, светлейшего князя А.А. Безбородко (1745–1799). И в его дворце на Почтамтской улице Петербурга, и в других резиденциях князя были собраны многочисленные живописные полотна, пластические произведения, предметы прикладного искусства. О.Я. Неверов (1995) обнаружил в Центральном государственном архиве древних актов (Москва) «Опись картинам» одного из потомков рода Безбородко – коллекционера XIX века графа Н.А. Кушелева-Безбородко. В «Описи» приведена только 91 работа старых мастеров, что дало возможность исследователю утверждать, что это – работы из утраченного рукописного «Каталога» картин А.А. Безбородко, составленного реставратором из Эрмитажа И. Гауфом. В «Каталоге» же И. Гауфа было описано 330 полотен коллекции князя[223].

Многие представители знати, не довольствуясь столичными домами, воздвигали в родовых имениях дворцы, которые также заполнялись произведениями искусства, как, например, дворцы графов Шереметевых в их подмосковных имениях Кусково и Останкино. В Кускове были представлены антики из раскопок в Геркулануме, столы, сделанные из малахита, «камера» со старинным оружием, картинная галерея с полотнами А. Ван-Дейка, П.П. Рубенса, Х. Рембрандта, П. Веронезе и др.[224]

С подмосковными шереметевскими дворцами соперничали дворцы князей Юсуповых (в Архангельском), имения графов Орловых («Отрада»), князей Голицыных (в Назарьеве) – все в Московской губернии, имения Куракиных в Надеждине Саратовской губернии, на Украине имения графов Разумовских в Яготине Полтавской губернии, имение князя А.А. Безбородко в Стольном Черниговской губернии.

Во второй половине XVIII века стали создаваться и специализированные собрания живописи – картинные галереи. Такие галереи появились во дворцах и имениях князя Н.Б. Юсупова, графа А.С. Строганова, графа Н.Б. Шереметева, князя А.М. Белосельского, графа И.И. Шувалова, князя М.П. Голицына и в других.

Речь Посполита

Другая страна Восточной Европы, в которой также развивалось коллекционирование – Речь Посполита. Здесь солидные коллекции были собраны тремя королями польскими и великими князьями литовскими из династии Ваз – Сигизмундом III (1587–1632) и его сыновьями Владиславом IV (1632–1648) и Яном II Казимиром (1648–1668). Основой коллекций Сигизмунда III были дары и покупки. Папский посол, например, привез ему в 1596 году несколько итальянских картин. Художественные ценности приобретались по поручению короля в Италии и Фландрии, а также в Персии, Турции и в Крыму. Его сын Владислав IV еще в бытность наследником престола совершил путешествие на Запад (1624) и заказал ряд картин П. Рубенсу в его мастерской.

Из своего путешествия в Италию (1625) королевич привез покупки и ценные дары, в том числе картины итальянских художников из галереи Гонзаг в Мантуе. Владислав IV собрал коллекцию античных скульптур, которая находилось в его Уяздовском замке под Варшавой. Наибольшее количество картин он закупил после смерти П. Рубенса, когда семья художника устроила распродажу его собрания. Король Ян II Казимир обогатил королевское собрание преимущественно голландскими картинами, в том числе пятью полотнами работы Рембрандта.

В ходе гражданских войн и войн с соседними государствами в середине XVII века королевские коллекции были разорены, а их остатки вывезены во Францию Яном II Казимиром после его отречения от престола[225].

Произведения изобразительного искусства в Речи Посполитой коллекционировали и магнаты. Канцлер Ежи Оссолиньский (1595–1650)[226] в своем варшавском дворце и в замке в Оссолине собирал по преимуществу итальянские картины. Такие же картины коллекционировали маршалки (первые министры двора) Зыгмунт Мышковский[227] в Кракове и Миколай Вольский (ум. 1630) в Кшепицах около Кракова. Ценные художественные коллекции собрали также Адам Казановский[228] в Варшаве, Рафал Лещиньский[229] в Великой Польше, Опалиньские[230] в Серакове и Рытвянах, Любомирские[231] в Вишниче. В своих имениях в Литве и Беларуси разместили солидные коллекции картин князья Радзивиллы[232]. Так, в коллекции Богуслава Радзивилла (1620–1669) было около тысячи картин, в том числе произведения А. Дюрера, П. Веронезе, отца и сыновей Кра-

нахов, немало голландских картин, коллекции портретов, а также картин на исторические темы.

На коллекционирование среди магнатов и зажиточной шляхты во второй половине XVII – первой половине XVIII века оказало характерное для периода Просвещения среди различных народов стремление искать свои исторические корни. Польские историки того времени утверждали, будто бы польская шляхта происходит от сарматов – ираноязычного этноса, проживавшего с середины первого тысячелетия до н. э. до середины первого тысячелетия н. э. в причерноморских степях; белорусско-литовские летописцы возводили генеалогию литовской шляхты к мифическому переселению группы римских «рыцарей» на побережье Балтики. Поиски исторических истоков на Востоке и в Риме привели к формированию культуры так называемого «сарматизма».

В магнатских замках и при дворах богатой шляхты составлялись коллекции прикладного искусства Востока, что облегчалось и торговлей, и привозом трофеев войн с Османской империей. Происходило массовое собирательство или фабрикация по образцу древнего Рима портретов предков, гербов, в них подчеркивались атрибуты должностей, которые те исполняли, иногда же к ним приписывались краткие биографии этих предков. Портреты такого рода представлялись в замках и дворах в галереях, наряду с картинами на батальные сюжеты, весьма популярные в стране, которая была вынуждена вести постоянные войны.

В помещавшихся в магнатских художественных галереях портретах предков и современников подчеркивалась их принадлежность к восточноевропейской культуре. Они изображались не в западноевропейских, а в национальных костюмах с длинными полами, не в париках, а с обритыми головами с длинным чубом или с коротко остриженными головами.

Апогей сарматской культуры пришелся на годы правления короля Яна III Собеского (1674–1696)[233], победителя турок под Веной. В художественных собраниях короля в Яворове, Жолкве и Вилянуве (под Варшавой), помимо многочисленных трофеев восточного происхождения, насчитывалось 241 картина, в том числе 5 картин Рембрандта. Значительная часть королевских картин была вывезена его дочерью Терезией Кунигундой после ее выхода замуж за баварского курфюрста Максимилиана II Эммануила (1679–1704, 1715–1726), который устроил в основанном им Новом замке в Шлейсхейме картинную галерею[234].

Правившие Речью Посполитой короли Август II Сильный и Август III не оказывали поддержки развитию культуры в стране, уделяя внимание лишь развитию художественных кабинетов в своей саксонской столице Дрездене. Ситуация стала меняться с возведением на престол Станислава Августа Понятовского (1764–1795).

Еще шестнадцатилетним юношей будущий король посетил Фландрию, Германию и Австрию, в которых знакомился с дворцовыми гале-

реями и другими коллекциями. Пятью годами позже он совершил более длительное путешествие в Париж. Здесь он посещал мастерские живописцев и художественные кабинеты, салон госпожи Жоффрен, в котором постоянно бывали просветители Ф.М. Вольтер, Ш.Л. Монтескье, Ж. д’Аламбер, М. Гримм, коллекционеры и знатоки К.Ф. Кейлюс и Х. Уолпол. Не меньшее влияние на коллекционерские вкусы будущего короля оказало его пребывание в 1754 году в Англии.

После вступления на престол Станислав Август приступил к реализации широкого плана развития культуры в стране. Среди других начинаний Станислава Августа был план создания публичного музея. План «Польского музея» составил один из советников короля по вопросам культуры Михал Мнишех[235]. Этот план был опубликован в журнале «Забáвы пшиéмнэ и пожытэчнэ» (1775). Предполагалось создать учреждение по типу Британского музея с научно-исследовательскими и практическими целями в духе идей Просвещения. В первую очередь предполагалось собрать в нем предметы по физике и естествознанию, однако музей должен быть иметь также галерею бюстов знаменитых людей, нумизматический кабинет и кабинет гравюр, а кроме того, образцы сельскохозяйственных машин. Король предполагал устроить музей в павильоне в неоклассицистском стиле в парке под Варшавой Лазенки. Королевскому художнику М. Баччьярелли было заказано спроектировать здание музея. Однако в условиях политического и экономического кризиса реализация плана не состоялась.

Тем не менее, королю удалось сформировать значительную по составу художественную коллекцию. Когда он вступал на трон, в Королевском замке Варшавы, бывшим собственностью государства, было очень мало картин, потому что полотна, которые принадлежали его предшественнику по трону как собственность династии Веттинов, были вывезены из варшавского Саксонского дворца в Дрезден.

Станислав Август поручал своим дипломатам приобретать картины и скульптуры за рубежом. Кроме того, собрание короля составляли и подарки. Под конец правления Станислава Августа он обладал коллекцией, насчитывавшей около 2300 картин. В ней были хорошо представлены голландская и французская живопись. Король обладал также неплохой коллекцией скульптур, гемм, монет, медалей, графики.

Однако постоянной галереи у короля не было. Картины из его собраний украшали в первую очередь Королевский замок, Лазенковский дворец и дворец Бельведер в Варшаве[236].

Значительная партия живописных полотен (380 картин), заказанных королем консулу Речи Посполитой в Лондоне Н. Дезанфану и собранных последним в 1790 – 1792 годах, так и осталась не выкупленной. Н. Дезанфан распродал часть картин, а из числа остальных после его

смерти был создан первоначальный фонд картинной галереи в Элейн-колледже в Далуиче (Англия)[237].

Число коллекционеров в Речи Посполитой в последней трети XVIII века заметно увеличилось. Собиратели коллекционировали преимущественно картины, рисунки и гравюры зарубежных и местных художников, а также памятники античного искусства. Некоторые магнатские собрания размещались в варшавских дворцах вельмож, которые строились вблизи Старого Мяста (старой части столицы). Однако немало коллекций находилось в загородных резиденциях. Так, Михал Радзивилл создал крупную галерею картин, а его жена Хелена собрала античные скульптуры в Неборове, а также в Аркадии под Варшавой.

Богатой коллекцией была коллекция графов Мнишехов в Вишневце (ныне Тернопольская область Украины), другим богатым собранием была коллекция графини Изабеллы Любомирской[238] в Ланьцуте (ныне Жешувское воеводство Польши). Ценные коллекции находились в Деречине (ныне Брестская область Беларуси) – собрание князей Сапег[239], в Подгорцах – графов Жевуских[240] и др.

Богатую коллекцию во дворце Вилянув под Варшавой разместил коллекционер, знаток и археолог Станислав Костка Потоцкий[241]. Огромную картинную галерею во дворце он составил из полотен, приобретенных во время путешествий по Италии, Франции, Англии и Германии. Он проводил археологические раскопки в Ноле около Неаполя и составил на основе их результатов коллекцию античных ваз. Племянник короля князь Станислав Понятовский также собрал блестящую коллекцию антиков[242].

Наличие перечисленных коллекций свидетельствует о заинтересованности просвещенной части знати Речи Посполитой к коллекционированию. Основой культурной политики Станислава Августа была европейская культурная интеграция. Король вложил много сил в это дело и добился того, что и Варшава стала считаться городом значительных коллекций не только короля, но и его придворных.

При сравнении развития коллекционерства и музейного дела в двух смежных государствах Восточной Европы – России и Речи Посполитой можно отметить более ранее приобщение монархов и знати Речи Посполитой к этому процессу, который, впрочем, отличался и там от аналогичных процессов в Западной Европе. Настоящее развитие по общеевропейской модели коллекционерство в обеих странах получило только в период Просвещения, особенно в XVIII веке. Коллекционерство в Восточной Европе закрепляло традиционные культурные связи ее стран с остальной частью Европы. Собирание образцов античного искусства, искусства Ренессанса и современного искусства также способствовало формированию самостоятельных форм культуры, национальной самоидентификации просвещенной части их населения. Политическое и экономическое могущество российских монархов позволило им создать более прочный

фундамент для развития музейного дела, чем это было в Речи Посполитой, которая подверглась насильственному разделу между соседними более мощными государствами в последней трети XVIII века.

* * *

Подводя итоги рассмотрению вопроса о развитии художественных музеев XVII – XVIII веков, можно придти к выводу о том, что формирование в XVIII веке художественных галерей было результатом распада сложных и архаических музейных структур, какие представляли собой излишне декоративные придворные кунсткамеры. С трудом, медленно, но уверенно оформлялось новое построение коллекций – расположение экспозиций собраний в рамках определенных групп, связи внутри которых имели рациональный характер. Такое построение экспозиций галерей должно было «объяснять» историю развития данного вида искусства. Галерея XVIII века по замыслу просветителей была призвана иллюстрировать историю отдельных видов искусства. Это было решающим шагов в направлении более тесной связи музеев в последующие столетия с искусствознанием, которое тогда только зарождалось.

Кабинеты восковых фигур и панорамы

В XVII – XVIII веках в музейном деле наметилась тенденция к массовому допуску более широкого круга зрителей к осмотру художественных предметов. Это соответствовало общим принципам Просвещения. Такая тенденция при представлении придворных коллекций развивалась относительно поздно ввиду их монологичности.

Несколько иной характер носило представление отдельных групп художественных коллекций и даже создание специальных художественных произведений, рассчитанных с самого начала создания на диалогичность, то есть на показ массовому зрителю.

К таким группам и произведениям можно отнести кабинеты восковых фигур, получивших развитие с XVII века, и панорамы, которые созданы в самом конце XVIII века.

Появление названных форм воплощения в жизнь музейного принципа соответствовало запросам большего, чем раньше, количества людей, повышения их интереса к окружающему миру.

Кабинеты восковых фигур

Наряду с объемными художественными произведениями из прочного материала, с античных времен подобные предметы изготовлялись и из менее долговечного легко доступного материала – воска. Традиция де-

монстрации восковых портретов предков или скончавшихся известных в обществе лиц восходит к Древнему Риму. Она была восстановлена при английском и французском королевских дворах в XIV веке и сохранялась у британских дворян до XVIII века. Во Франции Мишель Бурден после убийства короля Генриха IV создал его восковой бюст в натуральную величину[242а].

Восковые копии бюста Генриха IV стали представляться на провинциальных ярмарках. Одну из них представили в Амстердаме в 1630-е годах. Это одна из первых засвидетельствованных в источниках истории коммерческих выставок, восковая фигура человека в натуральную величину.

Подобные выставки воплощали в себе музейный принцип. В 1668 году скульптор А. Бенуа получил от Людовика XIV монополию на представление перед публикой восковых изображений членов французской королевской династии и придворных. А. Бенуа создавал также восковые фигуры при английском дворе (1684), а с 1668 года показывал своих восковых «кукол» на французских ярмарках[242б].

В Британии подобные изображения выдающихся людей создавались и выставлялись напоказ в Вестминстерском аббатстве в Лондоне, которое с 1686 года стало усыпальницей британских королей, государственных деятелей и знаменитых лиц. Они привлекали многочисленных посетителей столицы Англии. В конце XVII века швейцарский скульптор Иоганн Шальх выставлял созданные им восковые фигуры знаменитых людей в странах северной Европы. Он привозил их в Лондон в 1685 году. Там же скульптор миссис Солмон (1650–1740) устроила выставку созданных ею 140 восковых фигур королей и знатных лиц.

Восковые фигуры находили место и в экспозициях коллекций монархов, как например, в кабинете памяти Петра I (фигура императора) в Кунсткамере в Петербурге и во Фридерициануме в Касселе.

Популярными в Лондоне в конце XVIII века были «Кабинет королевских фигур» Сильвестера и Кабинет Пейшенс Райт (1725–1786), которая переехала в Лондон в 1772 году после того, как в Нью-Йорке погибла ее коллекция восковых фигур[243]. Наиболее знаменитым был кабинет восковых фигур доктора Филиппа Курциуса (1737–1794). Врач Ф. Курциус в швейцарском городе Берн делал анатомические макеты из воска, а также портреты своих друзей. Эти портретные изображения произвели такое впечатление на Луи-Франсуа Бурбона, принца Конти, что тот пригласил Ф. Курциуса в Париж (1761). В 1767 году к швейцарскому скульптору переехала из Берна его племянница Мария Гросхольц (1761–1850), которую он научил делать восковые модели. Ф. Курциус создал «Восковой салон» с изображением представителей королевской семьи Бурбонов. Салон был представлен в королевском дворце Пале Рояль (1770). В 1783 году Ф. Курциус открыл на бульваре Тампль «Вертеп знаменитых во-

ров», рассчитанный на интересы к жизни маргинальных слоев общества. «Вертеп» послужил основанием для позднейшей «Камеры ужасов», в которой во время революционного террора 1792 – 1794 годов Ф. Курциус представил восковые изображения голов жертв террора. После термидорианского переворота 1794 года, Ф. Курциус, опасаясь преследований, покончил с собой, а унаследовавшая его умение М. Гросхольц (в замужестве мадам Тюссо) спустя десять лет переехала в Великобританию, где основание существующему и ныне в Лондоне «Музею мадам Тюссо»[244].

Панорама

К концу XVIII века возникла еще одна форма внедрения музейного принципа в музейную практику. В 1787 году художник Роберт Баркер (1739–1806) представил в Эдинбурге запатентованную им живописную картину «Вид Эдинбурга», охватывающую весь круг в горизонта. Картина располагалась внутри круглого зала с центральной обзорной площадкой и создавала иллюзию реального окружающего пространства в силу точных математических расчетов, учитывающих отдаленность зрителя от полотна и размеры изображения.

При создании панорамы Р. Баркер использовал традиции декоративной живописи, топографических планов и приемы современной ему театральной живописи. «Вид Эдинбурга» он показал публике Глазго и Лондона, а в 1793 году открыл постоянную ротонду в Лондоне, которая по месту своего нахождения называлась «Панорамой на Лестер-сквер» и просуществовала еще семьдесят лет. Ее площадь составляла 929 кв. м. В 1795 году в том же здании, где она находилась, в другом зале была открыта еще одна панорама площадью 250,8 кв. м. Один вид сменялся другим каждый год. При своей жизни Р. Баркер успел сделать еще несколько панорамных полотен с видами Афин, Лисабона, а также русского флота на стоянке в английской гавани Спитхед.

Популярность панорам Р. Баркера вдохновила на создание подобных зрелищных предприятий художников не только в Британии и ее владениях, но и на европейском континенте и в Северной Америке[245].

Панорамы привлекали публику, удовлетворяя общественной потребности в обозрении произведений живописи.

Научные коллекции и музеи

Под влиянием развития научных знаний и технических усовершенствований в XVII – XVIII веках несколько изменился характер естественнонаучных и научно-технических коллекций и музеев. В XVII веке в области математических и природоведческих наук в Европе и Северной

Америке начался прогресс. Однако тогда общественное восприятие совершаемых учеными открытий было достаточно ограниченным.

Дальнейшему развитию исследований в следующем столетии – веке Просвещения – сопутствовала популяризация научных достижений[246]. Получившие определенное гуманитарное образование люди не удовлетворялись традиционными знаниями. Они хотели лучше ориентироваться в области математики и астрономии, физики и химии, биологии и наук о земле. Сложилась мода на физические и химические эксперименты, увлекательные опыты с электричеством и магнетизмом, посещение астрономических обсерваторий.

В этом массовом процессе, охватившем образованные слои населения Европы и Северной Америки, значительное место занимало коллекционерство. Естественнонаучные и научно-технические кабинеты или вундеркамеры (натуралиенкамеры) стали излюбленным местом посещения лицами, активно воспринимавшими идеи Просвещения.

Новинкой столетия были привлекавшие многих посетителей публичные лекции, весьма часто читавшиеся в подобных кабинетах, и научно-популярная литература, представлявшая научные проблемы в доступной и привлекательной форме, часто основанные на материалах естественнонаучных и научно-технических коллекций со ссылками на них. Стряхнувшая с себя пыль педантизма и надушенная наука вслед за знаточеством вторгалась в салоны. Модный тогда дилетантизм, несмотря на наличие в нем элементов снобизма, проторял путь идее всестороннего образования, которая внедрялась в умы общества во многом благодаря активной помощи владельцев природоведческих и научно-технических кабинетов. Одной из самых существенных черт широко понимаемого Просвещения было преодоление барьеров, отделявших горстку посвященных от толп профанов.

Многие коллекционеры-просветители желали помочь образованию и соотечественников, и иностранных путешественников, содействовать их развитию и совершенствованию. В своих собраниях они представляли предметы для показа в форме диалога между теми, кто планирует их размещение, и теми, кто видит их, получает информацию от музейных предметов и реагирует на них. Если зрителей было много, диалог превращался в дискуссию.

Исследованию природы путем наблюдения и эксперимента стало уделяться преимущественное внимание. Это поощряло создание новых коллекций, тесно связанных с лабораториями ученых и любителей. Новые коллекционеры посвящали себя научным занятиям. Систематизированный стиль их работы приводил их к более тщательным, чем раньше, описаниям предметов коллекций в каталогах.

Ввиду распространения исследовательской и коллекционной практики в Голландии, а затем в Британии лабораторное оборудование и обору-

дование для хранения предметов коллекций стало изготавливаться в достаточных для своего времени размерах. Появилось более дешевое, чем раньше, прозрачное стекло для изготовления сосудов, в которые помещались коллекционные предметы. Это позволяло с большей легкостью рассматривать выставленные в сосудах напоказ анатомические препараты. Использование удешевленного этилового (винного) спирта делало возможным длительное хранение этих препаратов, а применение ртутной мази позволяло зафиксировать строение кровеносных сосудов в богатых ими внутренних органах человека и животных. Появилась большая возможность представлять в экспозициях кабинетов высушенные анатомические препараты, развилась техника таксидермии – изготовление чучел животных.

Естественнонаучные коллекции и музеи

В этот период, как и прежде, многие известные коллекции составлялись и музеи открывались врачами и аптекарями, которые целенаправленно изучали ботанику и зоологию, первоначально с чисто практическими целями в поисках лекарственного сырья. Коллекции и музеи создавали и практики, как, например, английские «ученые садовники» Джон Трэйдескэнт Старший и его сын Джон Трэйдескэнт Младший[247]. Дж. Трэйдескэнт Старший устраивал сады у знатных лиц. В 1618 году он принимал участие в плавании посольства Д. Дигса в Архангельск, описал плавание туда, вывез из России семена одного из не известных в Англии растений. Позже (1620) он участвовал в экспедиции английских кораблей против алжирских пиратов и привез из Африки сорт алжирского абрикоса. Дж. Трэйдескэнт Старший служил у Дж. Вильерса, герцога Бекингема садовником и, когда тот предпринял экспедицию для помощи восставшему гугенотскому городу Ла-Рошель, осажденному французскими королевскими войсками (1627), и оттуда также привез редкие в Англии растения. Ботаник собирал не только образцы растений. В своем письме (1625) одному из британских поселенцев в североамериканской колонии Виргиния (ныне в составе США) Дж. Трэйдескэнт Старший писал, что поддерживает контакты с купцами, приезжающими из Виргинии, с острова Ньюфаундленд, из Гвинеи, с Амазонки, из Индии, чтобы получить оттуда образцы «редких птиц, раковин и камней». Позже Дж. Трэйдескэнт Старший служил садовником английских короля и королевы. По предположению Дж. Баулджера, именно тогда ученый садовник устроил музей образцов произведений природы в своем доме в местности Саут Лэмбет (ныне в пределах Лондона). Вокруг дома был разбит красивый сад. После смерти отца (ок. 1637 года) сын и продолжатель его дела Джон Трэйдескэнт Младший (1608–1662) расширил музей, который

носил название «Лэмбетского ковчега» (по аналогии с библейским Ноевым ковчегом, вмещавшим в себя образцы растительного и животного мира в связи с потопом). В 1637 году он посетил Виргинию, изучал и собирал там местные растения и образцы раковин для своего музея. Известно, что музей посещали король Карл I, королева Генриетта-Мария и представители знати. Однако «Лэмбетский ковчег» был доступен и для менее знатных посетителей. Фонды коллекции Трэйдескэнтов постоянно пополнялись.

При помощи коллекционера юриста Илайеса Эшмоула (1617–1692) Дж. Трэйдескэнт Младший издал каталог своих коллекций. Он и завещал коллекцию И. Эшмоулу, который дополнил ее своим нумизматическим собранием и позже подарил Оксфордскому университету (1683). Для музея был отведен второй этаж специального здания (в первом находился лекционный зал, а в подвальном помещении химическая лаборатория, что должно было подчеркнуть связь музея с учебным и исследовательским процессами). Площадь музея составляла 17 на 7,62 м. В нем размещались привезенные сюда на двенадцати больших фургонах разнообразные натуральные предметы природного происхождения, а также образцы одежды индейцев, изображения Будды, изделия из слоновой кости, портреты Трэйдескэнтов, представителей их научного окружения и другое[248].

Когда Дж. Ивлин в своем дневнике писал об этом музее (получившем имя Эшмоуловского музея и существующем и сегодня), что это было первым в Англии публичным учреждением «для восприятия редкостей природы и искусства», понятия «публичное» и «искусство» звучали не в теперешнем их понимании. Выставка в этом музее представлялась не на всеобщее обозрение, а для удовлетворения, в первую очередь, интересов элитарной группы ученых и студентов университета. Это, несомненно облегчало исследовательскую и учебную работу в Школе естественной философии (естествознания) университета и его химической лаборатории. Не случайно первыми посетителями музейной экспозиции Эшмоуловского музея стали герцог Йоркский (будущий король Яков II, 1685–1688) и доктора и магистры университета. Когда же музей посещала публика в теперешнем смысле слова, каждый посетитель платил за обозрение экспозиции плату в зависимости от времени обозрения.

Музей Трэйдескэнтов и Эшмоула был не единственным кабинетом естествознания в Британии XVII века. Известны подобные коллекции Роберта Хьюберта в Лондоне (его каталог был издан в 1664 году), кентерберийского каноника Джона Бэргрэйва (1610–1680) и некоторые другие[249].

В первой половине XVIII века традиции создания естественнонаучных коллекций в Британии продолжали успешно развиваться в прямой связи с колониальной политикой ее правительства и необходимостью лучшего знания природных условий заморских владений страны. Британ-

ский врач и естествоиспытатель Ханс Слоун (1660–1753) собрал богатую коллекцию редкостей, книг, рукописей, которая легла в основу созданного в 1750-е годы в Лондоне Британского музея. Сопровождая на Ямайку губернатора острова К. Монка (герцога Олбемарла) в качестве врача, Х. Слоун собрал там в 1687 – 1688 годах около четырехсот новых видов растений, каталог которых он издал в 1696 году. К концу своей долгой жизни Х. Слоун собрал огромную коллекцию растений, минералов, зоологических и анатомических препаратов, антиков, гравюр, рукописей, монет. За научные заслуги он был избран президентом Королевского общества (аналога академии наук) и Королевского медицинского колледжа.

Коллекционер решил передать свои собрания британской нации, а в случае отказа принять его дар в Англии – академиям в Париже или Петербурге, при условии оплаты двадцати тысяч фунтов стерлингов его дочерям (одной пятой затраченных им средств для приобретения и обработки предметов для его коллекций). После смерти врача его душеприказчики сумели уговорить членов британского парламента организовать лотерею, доходы от которой и составили необходимую сумму.

К этому времени грандиозное собрание Х. Слоуна насчитывало около двухсот тысяч предметов. В него вошло полученное им в наследство от друга его юности судовладельца Уильяма Куртина (1642–1702) ценное собрание растений, минералов, гравюр и медалей.

Был организован совет попечителей музея (который получил название Британского). Он добавил к коллекции Х. Слоуна собрание антиквара и библиофила Роберта Коттона (1571–1631), переданное его внуком государству еще в 1700 году, библиотеку Роберта и Эдуарда Харли и Королевскую библиотеку, переданную в музей королем Георгом II (1727–1760). Музей был открыт в перестроенном в районе Блумсбери здании[250].

За вход в музей плата не взималась. Но получения билета приходилось ожидать по несколько недель. Посетителей в ходе экскурсии постоянно поторапливали, поскольку экспозицию полагалось обозревать не более часа. Дети до осмотра не допускались[251]. На каждый час посещения выдавалось не более десяти билетов. Имена, сословие и место проживания записывались в специальный журнал, который просматривался главным библиотекарем, дававшим разрешение на посещение. Группу из пяти человек библиотекари или их помощники водили в каждый зал музея. Посетители проходили через залы, экспонаты которых не имели этикеток и не всегда получали достаточное разъяснение по поводу экспонатов. Тем не менее, Британский музей был открыт, в отличие от Эшмоуловского и других, как для ученых, так и для рядовых посетителей, что входило в замысел составителя коллекций для основания музея[252].

Несмотря на ограниченность доступа в Британский музей, французский путешественник Ф. Ларошфуко, посетивший его в 1784 году, с

удовлетворением отметил, что «музей был предназначен для обучения и удовольствия публики»[253].

В число популярных учреждений, привлекавших внимание публики Лондона в последней трети XVIII века, была коллекция Эштона Ливера (1729–1788). С юности он увлекался коллекционированием, а после окончания Оксфордского университета поселился в имении Олкрингтон Холл, неподалеку от Манчестера. Сперва собирал живых птиц, и его «авиарий», как назывались их питомники, считался лучшим в стране. Около 1760 года он прибрел несколько бочонков с морскими раковинами и окаменелостями, затем увлекся собиранием чучел птиц, а в конце концов стал собирать все виды природных предметов, а также костюмы и оружие коренных обитателей Америки, Африки и Азии.

Коллекция Э. Ливера привлекала множество посетителей. В 1774 году коллекционер перевез ее в Лондон в помещение Лестер Хауза на Лестерской площади. Экспонаты музея Ливера были представлены в шестнадцати комнатах, нескольких коридорах и лестницах. Владелец музея установил входную плату в размере пяти шиллингов и трех пенсов с посетителя. Расходы на содержание музея были велики, и Э. Ливер предложил в 1783 году выкупить его для Британского музея, однако попечительский совет музея от предложения отказался.

Спустя пять лет Э. Ливер получил разрешение парламента устроить лотерею для приобретения его музея. Однако билеты лотереи не были раскуплены. Пришлось продать музей предпринимателю Джеймсу Паркинсону, который перенес его в другую часть Лондона, где он продолжал пользоваться вниманием публики. Но и другой владелец музея не смог его содержать и вынужден был распродать предметы музея с аукциона[254].

Успешно развивались естественнонаучные музеи в Голландии. Анатомический зал в Лейденском университете включал в свою экспозицию археологические и этнографические предметы, анатомический инструментарий. Для привлечения посетителей каталог музея издавался на английском и французском языках[255]. Расположение экспонатов в музее было недостаточно систематизированным. Так, например, там находились рядом головы и ноги слонов, шкуры тигров, чучело крокодила, норвежская хижина, голова бразильской рыбы, клобук «московского» монаха, лапландские лыжи, скелет орла, китайское оружие, хирургические инструменты. В Анатомическом отделе музея размещались предметы, снабженные этикетками типа: «Скелет осла, а на нем скелет женщины, убившей ребенка своей дочери», «Скелет пирата», «Скелет похитителя скота, помещенный верхом на скелете быка», «Скелет повешенного вора» и тому подобными[256].

В области естествознания специализировался ряд голландских коллекционеров. Так, собрание Винцента Левинуса в Харлеме, существовавшее с 1700 года, включало в себя заспиртованные зоологические пре-

параты[257]. Амстердамский провизор Альберт Себа и директор Голландской Ост-Индской компании Георг Клиффорд, также собиравшие зоологические предметы музейного характера, получали из голландских колоний образцы тропических насекомых и членистоногих. Создатели таких коллекций нередко пытались разнообразить их экспозиции. Амстердамский врач Фредерик Рейс в своей коллекции совмещал анатомические препараты с букетами засушенных цветов, раковинами и чучелами животных[258].

Амстердамские анатомические коллекции врача Ф. Рейса и А. Себы были приобретены для Кунсткамеры Петра I. Часть этих коллекций выставляется до сегодняшнего дня в составе музея М.В. Ломоносова и Зоологического музея Санкт-Петербурга, основанием которых стала Кунсткамера.

Интерес к редким предметам появился у Петра I еще в юные годы. В своей резиденции в селе Преображенское неподалеку от Москвы он собирал старинные монеты, предметы старого быта и особенно оружие. Немалое значение в развитии стремления собирать предметы музейного значения у Петра I имели его поездки за границу. В 1714 году коллекции Петра I перевезли в Санкт-Петербург и разместили в Летнем дворце Летнего сада, а в 1719 году перевели в Кикины палаты близ Смольного двора. В Кикиных палатах Кунсткамера находилась до 1728 года. В ее состав вошли Натур-кабинет, Кунст-кабинет и Минц-кабинет. Предметы экспонировались несистематизированно. В 1728 году Кунсткамеру перевели в специально построенное для нее еще при Петре I здание на Васильевском острове и дополнили музей «Императорским кабинетом», носившем мемориальный характер[259].

Предыстория «Императорского кабинета» такова. После смерти Петра I возник замысел создать в его память мавзолей. Посетившему Россию в марте 1727 года белорусскому магнату бобруйскому старосте Яну Казимиру Сапеге показывали в Петергофе чертеж мавзолея, который делали из мрамора в Италии. Расходы на его изготовление превышали два миллиона рублей. Мавзолей не был построен. Взамен него в память Петра I решили создать мемориальный кабинет в Кунсткамере[260]. «Императорский кабинет» был размещен ко времени открытия Кунсткамеры в новом здании (25 ноября 1728 года), в «шести особливых покоях», где демонстрировались «восковая персона» Петра I, кресло, оружие, регалии императора (в настоящее время они находятся в Эрмитаже). Большую часть «Императорского кабинета» составили естественнонаучные, нумизматические и археологические коллекции, которые легли в основу Кунсткамеры Петра I.

Кунсткамера была открыта как первый в России музей комплексного профиля с естественнонаучными, научно-техническими и историческими коллекциями. С 1724 года Кунсткамеру как музей различных отраслей

знаний передали в ведение вновь созданной Академии наук. Пополнять и изучать коллекции стали ученые-специалисты. Каталоги 1742 – 1745 годов и изданные в 1741 и 1744 годах иллюстрированные путеводители по Кунсткамере дают представление о плане экспозиции и ее внешнем виде[261].

В «Историческое описание Санкт-Петербурга» А.Н. Богданова (1779) вошли следующие естественнонаучные залы Кунсткамеры:

«5. Камера, в которой хранятся животная четвероногая, птицы, травы и семена.

6. Камера, где имеются всякие скелеты <...>, роги и зубы.

7. Зал, в котором хранятся всякие анатомические изъявления, и всяких родов рыбы и гады.

8. Минеральный кабинет»[262].

Кабинеты и залы Кунсткамеры были менее перегружены вещевыми и декоративными материалами, чем многие современные ей музеи Европы. Это облегчало осмотр и осмысление экспонатов. Присутствовали только те декоративные элементы, которые были непосредственно связаны с экспозицией. Экспозиция Кунсткамеры пользовалась успехом, хотя круг лиц, посещавших ее, был ограниченным. Описания музея сохранились в ряде дневников, например, в «Описании путешествия бобруйского старосты Яна Казимира Сапеги» (1727)[263].

Библиограф И. Бакмейстер (1779) так описывал Кунсткамеру: «Я не думаю, чтобы было инде столь же многоразличное и полное сего рода собрание, как наше. А ежели присовокупить к тому особливо отложенные нами двойные и множество других хранящихся в ряду шкапов растений, да изысканное академиками преизящное собрание насекомых, то следует утверждать, что в рассуждении сея статьи наша Кунсткамера без помощи иностранных украшений может считаться между славнейшими в Европе хранилищами редкостей»[264].

Комплексные коллекции со значительным количеством естественнонаучных предметов в них составлялись и в других странах.

Врач Уле Ворм создал богатый музей в Копенгагене[265]. Там же появился музей датского короля Кристиана V. Уле Ворм (1588–1654) сочетал изучение и коллекционирование предметов естествознания и археологии и составил музейный каталог, который стал популярным пособием по устройству музеев. В своем завещании У. Ворм передавал свои коллекции датскому королю Фредерику III, который систематически пополнял свои коллекции, а в 1670 году поместил их специальном помещении во флигеле Морского арсенала в Копенгагене.

Важные центры естественнонаучных исследований получили дальнейшее развитие в Италии. Известностью пользовалась основанная в 1650 году естественнонаучная коллекция Лодовико Москардо в Вероне[266]. Созданная врачом Людовико Сетталой (1552–1633) в Милане по-

добная коллекция получила большую популярность при сыне основателя каноника Манфредо Сеттале (1600–1680). В 1664 году был издан каталог этой коллекции[267]. В случае пресечения рода основателя коллекция была завещана Библиотеке Амброджиана, созданной в Милане в 1609 году. В 1751 году коллекция Сетталы и перешла во владение Амброджианы. Известная ранее коллекция Альдрованди-Коспи в Болонье была включена в состав Института науки натуралиста и просветителя графа Луиджи Фердинандо Марсили (1658–1730)[268].

Комплексный музей А. Кирхера в Риме, включавший в свой состав и природные коллекции, существует и сейчас. В 1775 году во Флоренции великий герцог Тосканский Петр Леопольд (позже император Леопольд II) открыл на основе давних коллекций Медичи естественнонаучный музей (ныне Зоологический музей местного университета Ла Спекола). В музее были представлены заспиртованные препараты животных, живые пресмыкающиеся и земноводные в террариумах, скелеты и чучела птиц и зверей, анатомические модели из воска[269].

К северу от Альп также происходило развитие естественнонаучных музеев. В 1748 году император «Священной Римской империи» Франц I основал естественнонаучный музей в Вене. Он приобрел для этого коллекцию Дж. де Баллу из Флоренции, содержавшую минералогические, геологические, палеонтологические, зоологические и ботанические предметы.

Придворный врач герцога Гессенского Карла I профессор медицины в университете города Гисена Михаэль Валентини создал естественнонаучный музей. В 1728 году лейб-медик саксонского курфюста Фридриха Августа I (польского короля Августа II) Иоганн фон Хейхер выделил из его собраний естественнонаучную галерею, помещенную в отдельных залах дворца Цвингер в Дрездене. Другой саксонский естественнонаучный кабинет в Лейпциге принадлежал камеральному советнику Кристофу Рихтеру. Описание кабинета вышло в свет в 1743 году.

Натуралист Абрахам Готлоб Вернер (1749–1817) из Фрейберга (Саксония) в работе «О собраниях образцов минералов, из которых должны возникать всеобъемлющие минералогические кабинеты» (1778) внес значительный вклад в развитие систематизации и классификации природных тел, образовавшихся в результате физико-химических процессов на поверхности и в глубинах Земли[270].

Естественнонаучные музеи стали возникать в колониальных владениях европейских стран. Первый такой музей в голландской Капской колонии в ее столице Капштадте (ныне Кейптаун) основан чиновником Иоахимом Николаусом фон Дессином (1704–1761), по происхождению немцем[271]. В 1773 году был основан первый естественнонаучный музей в тогдашней английской колонии (позже штат) Южная Каролина в Чарл-

стоне, в местном Библиотечном обществе. Преобразованный позже в музей местного колледжа, он существует до сих пор[272].

В 1786 году в Филадельфии (США) художник и изобретатель, бывший офицер революционной армии Чарлз Пил начал формировать Музей естественных редкостей, взяв за его основу существовавший в 1782 – 1784 годах в этом городе кабинет редкостей швейцарского художника П.Э. дю Симитьера[273], и прибавил к нему собранные им самим палеонтологические и зоологические предметы (и, одновременно, портреты героев Американской революции 1776 – 1783 годов). В течение нескольких десятилетий музей был одним из самых популярных учреждений этого типа в Соединенных Штатах Америки[274].

В этот период среди коллекционеров возникают определенные представления о необходимости поиска способов воздействия на посетителей музеев посредством выделения из общего количества экспонатов именно тех, которые смогли бы привлечь его внимание и к другим менее впечатляющим экспонатам.

Один из авторов, пытавшихся в конце XVII века осмыслить феномен музея и его экспозиции, И. Майор рекомендовал у входа в музейное собрание поместить немногочисленные бросающиеся в глаза предметы, такие, как чучело крокодила, медведя, тигра, льва, высушенные предметы, которые могли бы воздействовать на людей своим «свирепым видом» или великолепием.

В период расцвета Просвещения кабинеты редкостей получили в Европе широкое распространение. Они только частично претерпевали изменения в связи с наметившимся тогда повышением интереса к естествознанию. Даже владельцы «природоведческих» кабинетов нередко отдавали предпочтение необычным или удивительным предметам и приобретали предметы для коллекционирования скорее в связи с их престижной ценностью, чем для исследовательских целей.

Однако в это время ученые начинают относиться критически к диковинным предметам естественного происхождения и к коллекциям, содержавшим подобные предметы (так же, как и в области искусства истинные знатоки стали критиковать обыкновенных любителей). В статье Ж. д'Аламбера «Кабинет естественной истории» в «Энциклопедии наук, ремесел и искусств»[275] и предисловии Ф.Л. Мюллера к сочинению Г.В. Кнорра «Радости избранной природы»[276] осуждались те, кто собирает только красивые и редкие вещи, предпочитая их тем образцам, которые действительно полезны для серьезного изучения природы. Естественнонаучный кабинет с тенденцией к возможно более полному подбору заурядных образцов, стал приобретать форму специализированного учреждения для научных исследований[277].

Интерес к естественнонаучным коллекциям заметно повышался в непосредственной связи с изменением социального состава коллекционе-

ров. К. Помян изучал соотношение типов коллекций во Франции в XVIII веке. Он привел следующие факты. Мода собирать античные предметы распространялась в основном при дворе, они в коллекциях 1720 – 1750-х годов занимали второе место после картин. Затем их обогнали предметы натурального происхождения. Социальный масштаб этой новой моды во второй половине XVIII века противопоставил ее моде на антики. Натуральные коллекции появились в начале в интеллектуальной среде. В 1700 – 1720-е годы из 23 коллекций естествознания 11 были созданы учеными, а в 1720 – 1750-е годы 15 коллекций этого типа из 41 принадлежали им же. После 1750 года придворные заняли в этой области первое место (46 коллекций из 175). Но 30 коллекций этого типа принадлежали в те же десятилетия ученым, 28 – буржуа (медикам, книготорговцам, ювелирам), 28 – банкирам, 18 – духовенству (в основном священникам парижских приходов) и 14 – художникам[278].

Следовательно, антики коллекционировались элитой, в основном, для престижа или денег, а мода на натуральные коллекции была введена ученой элитой и перешла к другим социальным группам. Это разветвление вкусов составителей коллекций вызвано в определенной степени экономическими причинами: антики были намного дороже природных предметов.

Ботанические сады

В XVII – XVIII веках расширились функции и несколько изменились формы ботанических садов. Их количество в Европе увеличилось с 20 в 1700 году до 1600 в конце XVIII века (по данным, приведенным в начале XIX века швейцарским врачом и ботаником Иоганнесом Гесснером)[279].

На этот процесс влияли внедрение экспериментального метода в научную деятельность, а также потребности в культивации растений. Эти факторы, равно как и образовательные задачи, были характерны для открывавшихся при университетах ботанических садов (Оксфорд – 1621, Упсала – 1665 и др.). В ботанических садах выращивались и разнообразные сорта некоторых видов цветов (тюльпан, ирис, анемон, нарцисс), которые пользовались тогда огромной популярностью и стоили больших денег ввиду их причудливых форм и цвета.

Основным элементом разбивки сада оставались клумбы. Использование квадрата как основной составной части и общего плана ботанического сада стало нормой с начала XVII века.

Так, например, в ботаническом саду Джардино деи Семпличи в Мантуе (1603) садовые участки были разделены на четыре равных квадрата внутри другого, бóльшего прямоугольника. Подобная планировка обычно использовалась при составлении тогдашних гороскопов, что напоминало представления о природной оккультной магии, продолжавшие частично и

в период Просвещения оказывать влияние на отдельные ботанические сады.

Ботанические сады, как правило, включали в свой состав музеи с эклектическим набором предметов растительного, животного и минерального мира, лаборатории для научных исследований, студии для срисовывания художниками образцов растений. Здесь же обычно помещалась библиотека с «травниками» (описаниями растений и их свойств) и коллекциями изображений растений.

В конце XVII и начале XVIII веков ботанические сады с их дополнительными отделами помогали дать всеобъемлющее энциклопедическое представление о трех царствах природы – животном, растительном и минеральном – в виде микрокосма, который отражал сложность и разнообразие Вселенной.

Заложенные ранее в первоначальных ботанических садах научные и дидактические начала развились и постепенно стали вытеснять верования и практику природной магии, а также астрологические представления.

В XVIII веке человек стал все больше и больше понимать природный мир, частью которого он являлся. Вместо того, чтобы навязывать природному миру искусственные геометрические формы, человек стал искать, как самому приспособиться к нему. И ботанические сады, и сады, призванные быть местом проведения досуга, стали планироваться с учетом особенностей ландшафта[280].

Ботанические сады стали местом, в котором не только проводилось научное изучение растений. Они приобрели важное значение для экономики ввиду потенциальной коммерческой ценности ряда растительных культур. В первую очередь это оценили в Великобритании. Во многих ее заморских владениях в XVIII веке были открыты ботанические сады для разведения там новых сельскохозяйственных культур и увеличения экономических ресурсов новых колоний. Первый такой сад был устроен на острове Маврикий (в Индийском океане, 1735) в местности Пэмплмус, где были интродуцированы привезенные из Индии культуры мускатного ореха, перца, корицы и других пряностей, улучшены посевы сахарного тростника. По названию сада был назван выведенный в нем сорт цитруса (пэмплмус или грейпфрут).

Подобные сады были устроены на вест-индских островах Сент Винсент (1764) и Тринидад (1819). Нынешний Индийский ботанический сад в Калькутте основан Р. Кидом в 1787 году как сад для акклиматизации пищевых растений, пряностей, тикового дерева. Спустя шесть лет ботаник У. Роксберг, возглавивший сад, преобразовал его в настоящий ботанический сад, в котором впоследствии было интродуцировано американское хинное дерево для получения хинина, а также другие культуры. Подобные экономические ботанические сады также появились на Цейлоне, Яве, в Южной Африке, Бразилии[281].

Среди новых европейских ботанических садов необходимо назвать открытый в 1714 году в Санкт-Петербурге Аптекарский сад (с 1735 года – «Медицинский огород») на Аптекарском острове. В нем выращивались не только лекарственные травы, но и разнообразные растения для коллекций. Кроме «Медицинского огорода», в Петербурге был основан Ботанический сад Академии наук на Второй линии Васильевского острова (1735).

Около 1759 года был устроен Ботанический сад в Кью около Лондона. Первоначально он принадлежал супруге наследника престола принцессе Августе, а после ее смерти сын принцессы король Георг III расширил сад и дал ему наименование Королевского сада Кью. В XIX веке сад стал мировым центром ботанических исследований[282].

В XVIII веке в Вене были разбиты два ботанических сада (в Шёнбрунне и Бельведере). Открытый еще в 1626 году в Париже Королевский сад растений в XVIII веке переживал свой расцвет. Усилиями ученых Жоржа Бюффона и Луи Жана Мари Добантона этот сад был преобразован в подлинно научное учреждение, при котором были организованы научные курсы для слушателей, а один сотрудник помогал посетителям осматривать сад. Сад был открыт для общей публики два раза в неделю, а слушатели курсов лекций имели еще особые часы для занятий по ботанике и фармации. На основании изучения коллекций сада Ж. Бюффон высказал представление о единстве строения органического мира в своем многотомном сочинении «Естественная история»[283].

Другой ботанический сад, Трианонский, был открыт около Версаля ботаником Бернаром Жюссье (1669–1777). Он расположил там растения по разработанной им системе. Племянник Б. Жюссье Антуан Лоран Жюссье (1748–1836) развил и опубликовал (1789) систему растений, созданную его дядей.

Ознакомление с множеством новых, не известных до того европейцам растений требовало систематизации знаний о них. Поиски наиболее простого и удобного распределения предметов органического мира, имеющих иерархическое строение, увенчались работой шведского натуралиста Карла Линнея (1707–1778). На материалах коллекций Г. Клиффорда в Харлеме (Голландия), ботанического сада и зоологических коллекций университета Лейдена (Голландия) и Упсалы (Швеция) ученый впервые построил наиболее удачную и признанную научным миром искусственную классификацию растений и животных, описал свыше 1500 видов растений и последовательно применил так называемую бинарную (состоящую из рода и вида) номенклатуру (1735).

К. Линней способствовал развитию собирательства, определения и классификации экземпляров растений (так называемой гербаризации), которое воспитало немало любителей природы, включая известного просветителя Ж.Ж. Руссо. К. Линней разработал конкретную методику соби-

рания, описания и хранения предметов для коллекций в работах «Инструкция для музея природных предметов» (1755)[283а], «Инструкция для путешествия» (1759) и «Музей Луизы Ульрики» (1764). В этих работах предлагался определенный порядок, которого должен был придерживаться тот, кто хотел не только собрать натуральные предметы, но и зафиксировать их для дальнейшего изучения и представления зрителям.

Произведенная К. Линнеем революция в естествознании привела к радикальному переосмыслению критериев, используемых при устройстве ботанических садов, поскольку ботаника, признанная в этот период как научная дисциплина со своим объектом и предметом, целями, задачами и методами, по-прежнему рассматривала ботанические сады как свою лабораторию.

Зверинцы

В XVII веке придворные зверинцы по традиции продолжали носить декоративный характер, как, например, зверинец в Версальском парке (1668). В 1716 году в венском парке Бельведер был создан императорский зверинец, состоявший из загонов, расходившихся клиньями от центрального фонтана. Позади каждого загона находилось помещение для зверей. Другой венский императорский зверинец в Шёнбруннском парке (устроен в 1751 году) носил уже черты первичного зоопарка, поскольку в нем стали применяться классификационные приемы того времени. Для пополнения состава животных направлялись экспедиции на другие континенты. Зверинец был открыт для публики в 1765 году.

Спустя десять лет был основан зверинец подобного типа в Мадриде в Королевском парке. Однако зоопарки не получили тогда того развития, которым характеризовались тогдашние ботанические сады[284].

Тем не менее, в некоторых зверинцах проводилась исследовательская работа. Л. Добантон на основании изучения животных в зоологическом отделе Королевского сада растений в Париже разработал основы сравнительной анатомии животных и учения об акклиматизации домашних животных[285].

Научно-технические коллекции и музеи

Научно-технические коллекции включали в себя широкий набор практических и научных предметов – инструменты и утварь, замки и ключи, осветительные устройства и часы, оружие и доспехи, музыкальные инструменты, глобусы, астролябии, навигационные инструменты, машины, автоматы, механические модели, телескопы и микроскопы, другие оптические устройства, магнетическое и электрическое оборудование

и научную аппаратуру, инвентарь и инструментарий, применяемый в математике, медицине, астрономии, химии и физике.

Видные мыслители и ученые XVII – XVIII веков в своих сочинениях обращали внимание на необходимость собирания и демонстрации инструментов и аппаратов, с помощью которых человек постигал природу и совершенствовал знания о ней.

В своем утопическом сочинении «Новая Атлантида» Ф. Бэкон описывал богатые возможности развития и успехов техники, для популяризации которых предлагал устроить систематически организованное собрание «образцов всех редких и выдающихся изобретений» и зал со статуями видных изобретателей. Французский математик и философ Р. Декарт предложил основать с целью содействия техническому применению естествознания технический музей и связанную с ним техническую школу. В таком совмещенном учреждении предлагалось иметь большие залы, в которых были бы представлены отдельные ремесла, и при них кабинеты с механическими инструментами, необходимыми для тех, кто выразил бы желание обучаться конкретному виду ремесла.

В собраниях и музеях научных обществ и академий устраивались отделы моделей, аппаратуры, инструментария и механизмов. В лондонском Королевском обществе (1662) составлялись коллекции научно-технических предметов. С основания Академии наук в Париже (1666) при ней находилась коллекция моделей механизмов и физических аппаратов, гербарий и анатомическая коллекция. В коллекцию Академии наук поступали механизмы, предлагавшиеся изобретателями. Основанное в Лондоне в 1754 году Общество для поощрения искусств, мануфактур и коммерции (ныне Королевское общество искусств) разместило свои коллекции моделей в созданном при нем Научном музее.

Основанное с целью изучения природных богатств и экономики России Вольное экономическое общество (Петербург, 1765) собирало коллекции лучших образцов сельскохозяйственного и ремесленного инвентаря, продукции сельского хозяйства и пчеловодства, а также минералогические, ботанические и зоологические коллекции сельскохозяйственного профиля, служившие примером для совершенствования хозяйства. До начала XIX века общество помещалось в начале Невского проспекта, в здании, позже снесенном при строительстве Главного штаба. К изучению предметов своих коллекций Общество привлекало ведущих российских ученых. Так, минералогический кабинет был систематизирован в 1792 году видным ученым В.М. Севергиным, который передал Обществу собранные им 2802 образца почв из Латвии, Беларуси, Московской губернии. Поскольку Общество в 1774 году объявило об установлении премии на лучшую уборочную машину, модели таких машин стали поступать в модель-камеру Общества, существовавшую в 1770 – 1802 годах и служившую для научных занятий членов Общества[286].

Естественнонаучный кабинет Голландского товарищества наук в Харлеме был создан в 1778 году в результате благотворительности Питера Тейлера ван дер Хульста. Химик Мартин ван Марум создал коллекцию, отражающую развитие химии и физики. Ныне Тейлеровский музей обладает ценной коллекцией научных инструментов XVIII столетия[287].

При королевских и императорских дворцах появлялись ремесленные мастерские, в которых работали и сами монархи (например, Петр I), а изготовленные ими изделия хранились в кунсткамерах. Кроме этих изделий там же представлялись и научные инструменты. В Дрездене математические инструменты размещались в естественнонаучной галерее дворца Цвингер саксонских курфюстов (1728).

Среди королевских и герцогских научно-технических коллекций выделялась упоминавшаяся выше коллекция в Готторпе. Одна из достопримечательностей этого собрания – медный Готторпский глобус в виде земного шара, созданный оружейником Андреасом Бушем по указаниям А. Олеария.

В Кунсткамере Петра I хранились математический, астрономический и физический инструментарий, станки и другое оборудование. В «Историческом описании Санкт-Петербурга» А. Богданова (1779) перечислялись находившиеся в Кунсткамере:

«1. Большой Готторпский глобус, который в 1716 г. государю императору Петру Великому <...> подарен <...> и из Киля привезен сухим путем в Петербург. Сей глобус снаружи изображает земной глобус, изнутри небесной <...> внутрь его вмещается двенадцать человек.

2. Камера, в которой хранятся всякие математические инструменты, модели, корабельные машины, сферы, зрительные трубки, и протчее.

3. Камера, в которой стоят токарные машины <...> Петра Великого»[288].

И.Г. Бакмейстер в своем «Опыте о библиотеке и кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-Петербургской императорской Академии наук» (1779) отмечал, что кроме Готторпского глобуса в Кунсткамере хранились «новый глобус из Москвы, наследниками Блеу подарен царю Алексею, <...> медный небесный шар и земной шар, другой земной шар, сочиненный в Пскове»[289]. (Блеу, создатель глобуса, известный астроном своего времени из Данцига (Гданьска).

В XVIII веке в России были созданы предпосылки для формирования в дальнейшем двух военно-технических (и одновременно военно-исторических) музеев: современных Военно-морского музея и Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи в Петербурге).

Первоначальные коллекция предметов, относящихся к военно-морскому делу, создавались Петром I и находились в его царской кол-

лекции, в составе кабинета, который впоследствии получил название Императорского и послужил основанием для создания Кунсткамеры.

Дальнейшую судьбу этих предметов по традиции связывают с созданием по приказу Петра I модель-каморы (модель-камеры) при Адмиралтействе в Петербурге, высказанному царем в его письме из Сум адмиралтейств-советнику А.В. Кикину: «Модель-камору с моих хором (что в слободе) сыми и поставь близ адмиралтейского двора, где пристойно» (1709)[290]. По мнению заведующего модель-каморой Адмиралтейства в первой четверти XIX века А.Я. Глотова и ее начальника (1864–1866) и заведующего Морским музеем с 1868 года Н.М. Баранова инициатива Петра I в 1709 году послужила началом собирания в модель-каморе планов, чертежей, моделей кораблей[291].

И.П. Пшеничный (1997) выдвинул гипотезу, согласно которой под модель-каморой в цитированном источнике Петр I имел в виду чертежную избу с плазом (то есть цеха с исключительно ровным полом в виде огромной чертежной доски, на котором все элементы будущего судна вычерчивались в их натуральную величину[292].

Модель-камора неоднократно перестраивалась и увеличивалась в размерах по мере строительства больших по размерам, чем прежде, кораблей. Источники, свидетельствующие о наличии в этой чертежной мастерской моделей судов, пока не обнаружены. Опись 1729 года фиксирует находившиеся там «циркуля, коловороты, липовые доски для черчения шпангоутов <...>, александрийскую бумагу, лекала»[293]. О том, в каком помещении Адмиралтейства в это время находились модели судов, свидетельств нет.

Однако отрицать тот факт, что в Адмиралтействе в Петербурге в этот период имелись модели судов, нельзя. Дело в том, что 5 апреля 1722 года был подписан «Регламент о управлении Адмиралтейства и верфи <...>», в котором Петр I указал: «Когда зачнут который корабль строить, то надлежит тому мастеру, кто корабль строит, сделать половинчатую модель, (то есть модель в разрезе – В.Г.) на доске, и оную купно с чертежом по спуске корабля, отдавать в коллегию Адмиралтейскую»[294].

В очередной модель-каморе по описи 1738 года значились модели эллингов, кранов, печей, яхт, шняв, фрегатов, лесных сараев, моста через Неву, лесопильной мельницы, а также чертежей, планов и карт. Со вступлением на престол Екатерины II модель-камора стала пополняться новыми предметами, и к началу XIX века в ней насчитывалось более двухсот различных моделей.

В XVIII веке были сформированы первые предмузейные собрания, которые легли в основу созданного в 1868 году в Петербурге (как структурного подразделения Главного артиллерийского управления Военного министерства) Артиллерийского музея.

Начало систематическому сбору и хранению отечественных и трофейных образцов артиллерийского вооружения, знамен и воинских знаков положено указами Петра I от 6 и 17 декабря 1702 года, которыми предписывалось собрать в отдельных городах и вместе с описанием присылать в Москву в новопостроенный цейхгауз (арсенал – В.Г.) трофейные пушки, мортиры, знамена, воинские знаки «для памяти на вечную славу»[295].

Предметы, связанные с событиями военной истории, размещались в Петербурге в цейхгаузе Петропавловской крепости и в соборе Петра и Павла в той же крепости. С постройкой в 1714 году Пушечного двора на Адмиралтейской стороне Петербурга образовалось и третье петербургское хранилище – на этом дворе, являвшемся и складом материалов, старых отечественных и трофейных орудий, свозимых для переплавки.

Распоряжение генерал-фельдцейхмейстера графа П.И. Шувалова от 28 июня 1756 года – первая попытка централизации памятников военного искусства. П.И. Шувалов приказал собирать в различных местах старинное вооружение и посылать его в Московский и Санкт-Петербургский цейхгаузы. Вскоре Петербургский арсенал вобрал в себя московские собрания. Но массовым хранилищем его назвать было нельзя: в небольшом помещении цейхгауза насчитывалось 44 памятных предмета. В 1762 году в связи со смертью П.И. Шувалова собрание перешло в ведение арсенала и стало его заурядным подразделением. Положение спас генерал-фельдцейхмейстер Г.Г. Орлов, который в 1785 году на собственные средства построил новое трехэтажное здание арсенала в Литейной части (между Шпалерной и Захарьевскими улицами). Средний этаж здания был отведен для достопамятных предметов, а во внутреннем дворе размещались большие орудия.

С переводом в арсенал собрание быстро росло. К концу XVIII столетия в нем находилось 5888 предметов вооружения. Это было ведомственное хранилище, и доступ в него был возможен только в каждом конкретном случае по особому распоряжению[296].

Развивались и частные собрания физико-технических предметов. Физик и изобретатель воздушного насоса Отто фон Герике, бургомистр Магдебурга, имел богатое собрание аппаратуры и инструментария. Научно-технические предметы имелись и в коллекции У. Ворма в Копенгагене, и в коллекциях отца и сына Трэйдескэнтов в Лондоне.

Среди частных собраний того времени в России следует упомянуть собрание графа Якова Вилимовича Брюса, генерал-фельдмаршала, из рода шотландских королей, участника Крымских, Азовских, Прутского походов, командующего русской артиллерией в битве под Полтавой. С 1726 года Я.В. Брюс поселился в имении Глинки (ныне Щелковского района Московской области), где занимался математикой, физикой, астрономией и устроил в Москве обсерваторию. Я.В. Брюс составлял ка-

лендарь на многие годы, редактировал карты и глобусы, руководил типографией в Москве. Он составил по образцу Кунсткамеры Петра I кабинет «куриозных вещей», в котором были представлены математические, механические и другие инструменты, а также «натуралии», минералы, «антиквитеты» (древности – В.Г.), галерея «личин» (портретов) и нумизматическая коллекция. Все это в 1735 году по смерти Я.В. Брюса поступило в распоряжение Кунсткамеры.

Особенно богатой смешанными естественнонаучными и научно-техническими коллекциями была Италия. А. Кирхер составил в Риме коллекцию, которую вместе со своей лабораторией завещал иезуитской коллегии. Коллекция А. Кирхера содержала физические инструменты, аппараты, «вечный двигатель», математические инструменты[297]. Научный инструментарий представлялся и в музеях М. Сетталы (Милан), Л.Ф. Марсили (Болонья) и в некоторых других итальянских коллекциях.

Собрание физических аппаратов и технических моделей основал в 1650 году лионский военный инженер Николя Гролье де Сервьер. Описание этой коллекции было издано после его смерти его родственником Гаспаром Гролье (1719)[298].

Другой лионский механик Жак Вокансон (1709–1782) создал ряд конструкций автоматов, основанных на использовании часового механизма для осуществления сложных движений. Наибольшей популярностью у зрителей пользовались механические утки, которые порхали, били крыльями, клевали корм, а также «флейтист» – автомат в рост человека, производивший правильные движения. Для разъяснения действия этого механизма изобретатель опубликовал брошюру (1738) в виде путеводителя по своему кабинету, представленному в Париже (1738). Ж. Вокансон создал еще несколько автоматов в виде человека (тогда их называли «андроидами»), показ которых привлекал публику, особенно с 1775 года, когда изобретатель поместил свою коллекцию в своем парижском доме на улице Шаронн.

Ж. Вокансон завещал свою коллекцию автоматов и машин (в том числе шелкоткацкую машину) французской королеве Марии-Антуанетте. Однако в дар были приняты лишь немногие автоматы, которые ныне хранятся в Парижской консерватории искусств и ремесел. Другие автоматы, и в их числе знаменитые движущиеся фигуры флейтиста и шахматиста, были перевезены в Германию[299].

Интерес к научно-техническим коллекциям значительно повысился в XVIII веке в связи с началом технического переворота в промышленности, в первую очередь, в Англии, когда стали появляться новые станки для различных видов производства и новая земледельческая техника. Просветители считали необходимым в образовательных целях показывать посетителям экспозиций коллекций рисунки, модели и копии удачных изобретений, продуктов развивавшихся мануфактур (капиталистиче-

ских предприятий, основанных на разделении труда). Считалось целесообразным таким образом на наглядных примерах показывать превосходство новой техники над старой. С середины XVIII века стали создаваться промышленные выставки. В их задачи входило представление посетителям лучших образцов новых машин и станков и их продукции. Это должно было стимулировать развитие промышленности и передовых методов сельского хозяйства, ремесел и промыслов. В Лондоне в 1756 году открылась выставка новых прядильных и ткацких станков, а в 1761 году – выставка сельскохозяйственных машин. Аналогичные выставки устраивались в Париже (1763), Дрездене (1765), Берлине (1786), Мюнхене (1788).

Исторические коллекции и музеи

В XVII веке и в период Просвещения исторические собрания и отделы музеев заметно отставали в своем развитии от художественных, естественнонаучных и научно-технических коллекций. Как правило, их предметы в это время входили в состав художественных и реже – научно-технических коллекций. В состав исторических собраний обычно входили коллекции монет, медалей, надписей, портреты исторических деятелей; в состав научно-технических коллекций – образцы орудий труда, но чаще – вооружения и средства защиты от поражения представителей и европейских, и экзотических этносов.

Европейская историографическая мысль этого периода колебалась между смелым поиском причин исторического процесса и критическим осознанием неточности его характеристик, отсутствием системности и рационального объяснения явлений в противовес тому, что обнаруживалось в естествознании и математических науках.

Определенное место в развитии коллекций исторического характера в XVII – XVIII веках занимали собрания медалей, то есть металлических знаков, изготовленных в честь или в память важных событий и выдающихся личностей. Медаль как исторический источник становилась средством пропаганды лица, деятельность которого она отражала. Так, Людовик XIV в 1663 году ввел контроль над чеканкой королевских медалей. Он лично наметил для созданной незадолго до того Нумизматической академии программу работ над медалями, а Ж.Б. Кольбер представлял королю кандидатов в члены этой академии. До 1700 года было отчеканено по программе короля и попало в европейские коллекции и музеи 286 медалей, созданных с целью прославления правления Людовика XIV. 159 из их числа знаменовали победы французского оружия, 39 посвящены рождениям или свадьбам членов королевской семьи, 37 приурочены к изданию королевских указов, 18 – к дипломатическим успехам, 17 – к

экономической деятельности (постройкам, прокладке каналов и др.), 8 связаны с деятельностью научных учреждений и обществ, а 8 – с иными сюжетами[300].

Опыт пропаганды во Франции государственной политики посредством выпуска медалей и востребования этих знаков коллекционерами использовался и в России XVIII века, когда в стране распространилось коллекционирование медалей и монет. Нумизматические коллекции и коллекции медалей вошли в состав петровской Кунсткамеры, а позже и учебного музея Академии художеств в Санкт-Петербурге. Не случайно в коллекции Кунсткамеры находилась серия медалей, посвященных Людовику XIV. Петр I учел опыт этого правителя в своей пропаганде в медалях, выпускавшихся при нем на открытом в невской столице России Монетном дворе.

Так, например, римскому папе Иннокентию XIII была подарена русская медаль «На мир с Швецией». В Петербурге была выпущена серия медалей о Северной войне, в состав которой входили медали «На взятие Шлиссельбурга», «На взятие Нарвы», «На победу под Полтавой», которые служили повышению престижа России за рубежом. Сам Петр I, по свидетельству А. Голикова, в свободное время занимался составлением проектов и эмблем для медалей.

При Елизавете подобной работой занимался М.В. Ломоносов, которому принадлежат рисунки к медалям на даты рождения и коронации Петра I и «На зачатие флота». При Екатерине II были образованы комитеты для изготовления медалей идля изготовления штемпелей медалей (1772). Сама Екатерина II придавала значение изготовлению медалей, прославляющих ее политику, и составила записку «Собеседник русского слова» со включением проектов задуманных ею медалей с исторической тематикой[301]. Получившее распространение в России в XVIII веке коллекционирование медалей способствовало популяризации исторических сведений среди коллекционеров и круга лиц, знакомившихся с их собраниями[302].

Внимание к выявлению и собиранию исторических источников, проявившееся в годы правления Петра I, готовило основы создания коллекций будущих музеев. Значительное количество археологических находок и материальных предметов быта неславянских народов Российского государства поступало, в первую очередь, в состав фондов Кунсткамеры. В эти фонды поступали предметы и из стран Востока, что позволило впоследствии выделить из ее состава Азиатский музей.

Этнографические коллекции Кунсткамеры пополнялись в ходе экспедиций членов Академии наук в Сибирь. Особую роль в пополнении фондов Кунсткамеры археологическими и этнографическими предметами сыграли Г.Ф. Миллер, П. Паллас, С.Н. Крашенниников. Историк

В.Н. Татищев разработал специальные анкеты для археологов по сбору географических, исторических и этнографических коллекций.

Большую пользу Кунсткамере оказала передача ее в ведение Академии наук в Петербурге. В 1730-е годы специалисты из этого учреждения положили начало систематизации музейных фондов Кунсткамеры и их описанию. Коллекции были распределены в залах согласно элементарной системе. Внутри отдельных кабинетов предметы группировались в шкафах – отдельно предметы религиозных верований, отдельно предметы бытового обихода. В нумизматическом кабинете монеты и медали представлялись в экспозиции сгруппированными соответственно хронологии и месту происхождения предметов. Экспонатура укреплялась на планшетах в специально изготовленных шкафах. В 1780-е годы изготовлялись манекены для демонстрации головных уборов, одежды и обуви представителей различных антропологических и этнических типов. Представление об изменениях в составе Кунсткамеры к концу XVIII века дает каталог-путеводитель О.П. Беляева (1800).

Основные тенденции развития музейного дела в XVII и XVIII веках

Музеи и собирательство, как составная часть музейного дела, в XVII – XVIII веках заняли важное место в культурной жизни общества. В этот период музей как социокультурный институт стал необходимой составной частью его существования. Это было проявлением идей Просвещения, провозглашавших права всех людей на культурное развитие. Успехи естествознания и технические усовершенствования высвобождали разум людей и предоставляли им больше времени для проведения досуга. Этому способствовали существовавшие тогда коллекции и формировавшиеся музеи.

Менялся социальный состав коллекционеров. Не только представители дворянства и духовенства, но и все большее количество представителей третьего сословия – купцов, банкиров, владельцев мастерских и мануфактур, юристов, врачей, аптекарей и других – устраивало кабинеты коллекций.

Сбор и научная обработка коллекций и первых музейных собраний поднялись в это время на более высокую ступень, чем раньше. Это объяснялось развитием науки. Коллекции и музеи становились лабораториями ученых. Изменились способы хранения и представления предметов коллекций, предоставления доступа к ним. Количество коллекций и первых музеев увеличилось.

По-прежнему воздвигались виллы, напоминавшие свои античные прототипы (Вилла Боргезе, Вилла Альбани). Во дворцах, как и раньше,

устраивались представительные галереи и кабинеты. Но все эти музейные формы постепенно утрачивали свою исключительность. Римские виллы с коллекциями посещали знатоки и художники и, наконец, обыкновенные путешественники и местные жители. Помещенные на воротах таких вилл надписи, повторяя сходные надписи в древних виллах, провозглашали гостеприимство, открытость и доступность. Заинтересованность посетителей в осмотре коллекций, а особенно возникновение придворных художественных школ и академий, приводили к постепенному выделению музейного пространства из дворцовых помещений, к приобретению им определенной автономии. так постепенно возникала музейная архитектура, способная лучше реализовать цели, преследуемые владельцами коллекций. Об этом свидетельствовали художественные галереи и кунсткамеры Дрездена, Петербурга, Потсдама, Вены.

Общественные цели коллекций – дидактические и просветительные – постепенно становились их главными целями. Коллекции рекламировали не только блеск и великолепие двора, но, в большей степени, и его покровительство искусству и наукам, степень его вклада в развитие национальной культуры. Функции кабинетов и галерей менялись. Представительную функцию потеснили воспитательная и образовательная функции. Это привело к преобразованию экспозиции коллекции и раннего музея, к постепенному распространению хронологического порядка размещения выставляемых произведений искусства согласно региональным школам, к которым принадлежали их создатели.

Эти факты свидетельствовали о возникновении нового общественного института с четко очерченными школьно-просветительскими задачами. И хотя окончательно создать этот институт смогла только Великая Французская революция, идея создания такого учреждения и первые пионерские попытки их претворения в жизнь были реализованы еще в XVIII веке.

Процесс выделения специализированных музеев из состава традиционных коллекций и музеев комплексного типа в этот период широкого распространения еще не имел. В большинстве музеев существовали отделы, представлявшие различные отрасли знаний и искусства. В связи с развитием коллекционерства и возникновением новой программы создания музеев увеличилось количество специальной литературы. Со второй половины XVII столетия прослеживаются первые попытки осмыслить феномен музея. Формировалось, хотя довольно медленно, и представление о музеографии, как дисциплине, описывающей музеи и музейные предметы.

Возникновение новых учреждений требовало обучения и подготовки новых кадров специалистов, и частные коллекционеры нередко были вынуждены становиться учеными. Собирательство перестало быть исклю-

чительно привилегией частных лиц и становилось профессиональным занятием для тех, кто такие лица обслуживал.

В XVII – XVIII веках в сознании передовых умов европейского общества окончательно укоренилось убеждение в том, что коллекция и музей – общественное достояние, которое необходимо не только единицам, но и массам. более того, возникло представление о том, что оно нуждается в охране в связи с его возможным разрушением не только временем, но и человеком. Поэтому возникло представление о необходимости консервации и реставрации предметов коллекций и музеев.

Коллекции и музеи XVII – XVIII веков при всем несходстве каждой и каждого из них объединялись общей для всех них познавательной базой мышления европейских этносов. И хотя отличия коллекций и музеев в отдельных регионах несомненны, все же для них характерны определенные объединяющие черты, а именно отражение в них развитых форм античного искусства и научных знаний и общая рационалистическая ориентация, получившая особое развитие в период Просвещения. Большая работа, проделанная коллекционерами и другими создателями музеев в XVII – XVIII веках, способствовала дальнейшему развитию музея как социокультурного института в XIX – XX веках.

Заключение

Музейное дело в своем развитии прошло долгий путь от первых попыток собирания для внебытового использования определенных материальных предметов до многофункциональной деятельности современных музеев и их взаимоотношений с обществом.

Изучение процесса этого развития представляется автору данной работы необходимым для осмысления современного состояния музейного дела, для решения сегодняшних задач, стоящих перед работниками музеев, и для повышения эффективности планирования их повседневной деятельности.

Однако исторический опыт развития домузейных собраний и музеев в отечественной литературе изучен недостаточно полно. В ней почти не освещены вопросы источниковедения и историографии истории музейного дела. В работах на русском языке истории коллекционирования и музейного дела за рубежом практически не уделено внимания.

Поэтому в представляемой монографии с целью лучшего понимания развития коллекционирования и музейного дела предпринята попытка впервые в литературе определить теоретико-методические задачи изучения источников истории музейного дела и основные виды этих источников, а также дать характеристику основного круга существующих в мировой литературе историко-музейных исследований по всем периодам истории музейного дела.

Предложена конкретная периодизация истории музейного дела и рассмотрены три ее этапа:

– этап, на котором реализация музейного принципа (то есть стремления собирать, хранить и представлять изъятые из утилитарного обихода материальные предметы, представляющие в глазах собирателей особую ценность) происходила без создания самостоятельного социокультурного института, в виде предмузейных собраний,

– этап формирования коллекций и подобного института в период Возрождения в Западной и Центральной Европе, с появлением исследовательской мотивации и расширением пределов эстетических мотивов сбора коллекций,

– этап развития этого института в XVII – XVIII веках, когда усилились просветительские функции коллекций и ранних музеев, и они постепенно начинают теснить чисто представительные их функции.

На примерах истории формирования коллекций и музеев на двух последних этапах в отдельных странах и регионах в монографии показано сходство и отличие этого развития в конкретных культурных зонах. При этом отмечено, что развитие коллекций и ранних музеев периода Возро-

ждения отражало важный процесс возникновения гуманистического движения, повышение уровня самостоятельности мышления жителей различных стран Европы, появление нового сословия предпринимателей и купцов.

Формируя коллекции, а позже музеи, люди Возрождения и более позднего культурного движения, Просвещения, исходили из принятых в их обществе способов видения и истолкования окружающего мира. Создание институциональных форм организации общества, какими были коллекции и музеи, представляло собой практические действия по систематическому образованию объектов, которые отображали тогдашнее видение и интерпретацию среды существования человека.

Коллекция и музей представляли собой символ или знак, который характеризовал положение собирателя в обществе, его причастность к конкретной социальной группе, его участие в новом, особом отношении к культурным ценностям. Коллекция «говорила» обозревавшим ее посетителям о ее обладателе, о взглядах коллекционера на мир. В связи с возникновением в новое время первых коллекций и форм протомузеев складывается художественный рынок. Появляются торговцы художественными и диковинными предметами для коллекционирования.

В XVII, а особенно в XVIII веке, количество коллекций возрастает, в процесс коллекционирования включается гораздо больше, чем раньше, представителей формирующегося среднего сословия. Внутри музеев начинают использоваться новые методы представления предметов коллекций, начинает создаваться как раздел общей архитектуры музейная архитектура. Получают новое оформление путеводители и каталоги коллекций. В ряде стран коллекции составляют основу музеев, доступных общему обозрению. Работа по подготовке окончательного оформления публичных музеев происходила именно в этот период, рассмотрение которого чрезвычайно важно для лучшего понимания дальнейших судеб коллекционирования и музейного дела.

Автор монографии стремился показать, что история музейного дела – специфическая и неотъемлемая составная часть истории культуры. Историю культуры постигают в различных формах. В книге предлагается ее понимание посредством изучения феномена коллекционирования и музейного дела в их историческом развитии.

Примечания

К главе I

1. *Пищулин Ю.Н. и др.* Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. – М.: Центр. Музей революции СССР, 1986. – С. 135.

2. Там же. – С. 78.

3. Там же. – С. 81.

4. *Разгон А.М.* Музееведение как научная дисциплина // Музееведение. Музеи исторического профиля. – М., 1988. – С. 85.

5. *Špet J.* Dejiny muzejnictví a jejich aktúalní ukolý // Museologické sešity. Supplementum 3. – Brno, 1985. – S. 15.

6. *Ракитов А.И.* Новый подход к взаимосвязи истории, информации и культуры // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 31.

7. *Плотников Н.С.* Реабилитация историзма (Философские исследования Германа Люббе) // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 91. См. также в ст.: *Каган М.С.* Музей в системе культуры (Вопросы искусствознания. – 1994. – № 4. – С. 448): «Музей есть способ преодоления закона человеческой жизнедеятельности „здесь и теперь“. <...> Музей же разрушает же эти границы пространственной и временной узости человеческого опыта».

8. *Люббе Г.* В ногу со временем. О сокращении нашего пребывания в настоящем // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 97.

9. Роль музеев в развитии отдельных дисциплин освещена в следующих исследованиях: *Станюкович Т.В.* Этнографическая наука и музей. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1978. – 286 с.; *Говард М.* Сучасная культурная антрапалогія. – Мінск: Тэхналогія, 1995. – С. 32; *Penniman T.K.* A hundred years of anthropology L.: G. Duckworth, 1935. – 400 p.; – 2^{nd} ed. – L.: G. Duckworth, 1952. – 512 p.; – 3^{rd} ed. – L.: G. Duckworth and C^o, 1965. – 397 p.; *Daniel C.E.* A hundred and fifty years of archaeology. – (L.: G. Duckworth and C^o), 1950. – 343 p.; – 2^{nd} ed. – L.: G. Duckworth and C^o, 1975. – 410 p.; *Ley W.* Dawn of Zoology. – Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1968. – VIII, 280 p.; *Frese H.H.* Anthropology and the public: the role of museums, – Leiden: E.J. Brill, 1969. – 276 p.; *Hooper-Greenhill E.* Museums and the shaping of knowledge. – L.: Routledge, 1992. – 232 p.; *Fittipaldi A.* Les musées à Naples au temps de Charles et de Ferdinand de Bourbon (1734–1799) // Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre. – P.: Louvre, Klinksieck, 1995. – P. 273–296; *Olmi G.* Recherches archéologique et formation des collections publiques en Italie centrale et septentrionale au XVIIe siècle // Les musées en Europe… – P., 1995. – P. 297–334.

10. *Bocheński J.M.* Współczesne metody myślenia. – Poznań: W drodze, 1992. – S. 129–136.

11. *Ковальченко И.Д.* Методы исторического исследования. – М.: Наука, 1987. – С. 168–194.

12. Примером использования историко-культурного метода в культурологии может служить пособие *С.Н. Иконниковой* «История культурологии. Идеи и

судьбы» (СПб.: СПбГАК, 1996. – 264 с.), в которой развитие культурологии преломлено через биографии ее видных представителей.

13. *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. – 2-е изд. – М.: Наука, 1986. – С. 18.

14. Там же. – С. 18.

15. *Schreiner K.* Geschichte des Musealewesens. (Kurze Überblick). – Waren, 1983. – Bd. I. – 64 s.; – Waren, 1986. – Bd. 2. – 98 s.

16. *Wittlin A.S.* Museums. In search of usable future. – Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1970. – P. 75–220; *Wittlin A.S.* Museum // Encyclopaedia Americana. International edition. – Danbury: Grolia Inc., 1992. – Vol. 19. – P. 640–642.

17. *H. de V.-B. (Varin Bohan H., de)* Museum // The new Encyclopaedia Britannica. – 15th ed. – L.: Encyclopaedia Britannica, 1980. – Vol. 12. – P. 659–661.

18. *Żygulski Z.* Junior. Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa. – Warszawa, PIW, 1982. – S. 11–74.

19. *Lewis G.D.* (Chapter) 2. Collections, collectors and museums. A brief world survey // Manual of curatorship. – L.: Butterworth and others, 1984. – P. 7–22.

20. *G.D.L. (Lewis G.D.).* Museums // The new Encyclopaedia Britannica. – 15th ed. – L.: Encyclopaedia Britannica, 1993. – Vol. 24. Macropaedia. – P. 482–485.

К главе II

1. Об этом подробнее см.: *Грицкевич В.П.* Теоретико-методические аспекты источниковедения и историографии истории музейного дела // Музей в современной культуре. – СПб.: СПб ГАК, 1995.

2. *Pommelet S.* Printed resource material available for museum training // Methods and techniques of museum training at university level. – Leicester: Department of museological studies. University of Leicester, 1983. – P. 40–42.

3. *Ковальченко И.Д.* Методы исторического исследования. – М.: Наука, 1987. – С. 121–125.

4. *Пушкарев Л.Н.* Классификация русских письменных источников по отечественной истории. – М.: Наука, 1975. – С. 188–229.

5. Например: Указатель руководящих материалов в области музейного дела и охраны памятников искусства и старины, революционного движения и природы / Сост. Б.В. Иваненко. – М., 1929; Сборник постановлений по музейному строительству РСФСР 1931–1934. – М., 1934. – 24 с.; В помощь работнику музея: законы, распоряжения, разъяснения по музейному строительству / Сост. А.Б. Гиленсон. – М., 1936; Охрана памятников истории и культуры: Сб. документов / Сост. Г.Г. Анисимов. – М., 1973. – 191 с.; Сборник документов по музейному делу / Сост. В.С. Евстигнеева, К.М. Газалов. – М., 1987. – 190 с.; Советское законодательство о памятниках истории и культуры: Сб. документов и материалов. 1917 – 1972 гг. / Сост. Ф.В. Борисевич, Р.В. Гилеп и др. – Минск: Полымя, 1972. – 430 с.; La Commission duet museum et la création du Musée du Louvre. 1792–1793 / Documents recueillis et annotés par A. Tuetey et J. Guiffrey. – P.: Schemit, 1909. – VIII, 482 p. – (Archives de l’art français, recueil de l’art français. Nouvelle période. – T. 3); – 2de éd. – P.: Schemit, 1910. – VIII, 482 p.

6. В том числе: The will of Sir Hans Sloane. – L.: John Virtuosos, 1753. – 48 p.

7. В том числе: *Achilles-Syndram K.* Kunstsammlung des Paulus Praun: die Inventare von 1616 und 1719. – Nürnberg: Selbstverlag der Stadtsrat zu Nürnberg,

1994. – XXIV, 475 s.; *Anderson J.* A further inventory of Gabriel's Vendramin's collection // The Burlington Magazine. – 1979. – V. 121. – N 919. – P. 639–648; *Davillier Ch.* Le Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au moyen âge et la Renaissance. Documents inédits tires des archives espagnoles. P.: A. Quantin, 1879. – P. 137–158; *Fantelli P., Fantelli P.* L'inventario della collezione Obizzi al Catajo // Bolletino museo civico de Padova. – 1982. – V. 71. – P. 101–238; *Sørensen B.* L'inventaire aprés décès de Jacques François Saly // Gazette des beux-arts. – 1993. – September. – № 1496. – P. 83–96.

Об этом же виде источников см.: *Солнцева С.А*. Инвентарные книги музея как исторический источник // Вопросы истории. – 1994. – № 11. – С. 190–191.

8. В том числе: *Berenson B.* The selected letters / Ed. by A.K. McComb. – L.: Hutchinson, 1965. – 310 p.; *Frew J., Lowrey J.* Richard Payne Knight and Alexander, future 10th Duke of Hamilton: a rediscovered correspondence, 1812–1815 // The Burlington Magazine. 1991. – V. 133. – № 1061. – P. 541–543; *Fry R.* Letters / Ed. by D. Sutton. – N. Y.: Random House, 1972. – V. 1–2. – 787 p.: *Jomard E.-F.* Lettre à Mr Ph. – F. Sibold sur les collections ethnographiques. – P.: Bourgogne et Martinet, 1845. – 20 p. (Signé: 30 Juin 1845); Maximilian I. von Bayern als Sammler. Seine Korrespondenz mit Ph. Hainhofer. 1611–1615 // Quellen und Studien. – München, 1980. – Bd. I. – S. 83–93. (Mitteilung des Hauses der Bayerlichen Geschichte).

9. В том числе: *Забелин И.Е.* О создании исторического музея. Дневниковые записи. 1872 – 1875 гг. // Преподавание истории в школе. – 1994. – № 2. – С. 20–22; *Gimpel R.* Diary of an art dealer. – N. Y.: Farrar, Strauss and Giroux, 1966. – 465 p.; Des Augsburger Patriciens Ph. Hainhofer. Reisen nach Innsbruck und Dresden, von O. Doering // Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik der Mittelalters und der Neuzeit. Begründet von R. Eitelberger von Edelberg. Neues Folge. X. Band. – Wien: C. Graeser, 1901. – 309 s.

10. В том числе: *Балтун П.* Русский музей – эвакуация, блокада, восстановление. Из воспоминаний музейных работников. – Л., 1981. – 129 с.; *Бенуа А*. Революция в художественном мире // Александр Бенуа рассказывает. – М., 1968; *Валкин М.Х.* Из моей жизни. – Ульяновск, 1994. – 189 с.; Из истории строительства советской культуры. Москва, 1917 – 1918 гг. Документы и воспоминания. – М., 1994; *Грабарь И.Э.* Искусство в плену. – Л.: Художник РСФСР, 1971. – 2-е изд. – 142 с.; *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автомонография. – М.-Л., 1937. – 376 с.; *Закс А.Б.* Музееведческий центр России (1930 – 1960 гг.) // Вопросы истории. – 1994. – № 10. – С. 160–166; *Закс А.Б.* Трудные годы // Вопросы истории. – 1992. – № 4–5. – С. 157–159; *Лейкина-Свирская И.Р.* Из истории Ленинградского музея Революции // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1961. – Вып. 3. – С. 55–78; *Яновский В.С.* Поля Елисейские. Книга памяти. – СПб.: Пушкинский фонд, 1993. – С. 203–210; *Avery S.P.* The diaries 1871–1882 of <...>, art dealer / Ed. M. Fidell-Beaufort, H.L. Kleinfield, T.K. Welcher. – N. Y., 1979; *Barnum P.T.* Struggles and triumphs: or forty year's recollections <...> written by himself. – 2nd ed. – N. Y.: McMillan, 1930. – 577 p.; *Bode W. von.* Fünfzig Jahre Museumarbeit. – Bielefeld, Leipzig; Velhagen und Klasing; 1922. – 68 s.; *Bode W. von.* Mein Leben. – Berlin: Hermann Reckendorf, 1930. – Bd. 1–2. – 205, 204 s.; *Brinckmann J.* Errichtes und erwuchstes. Denkschrift des Museums. – Hamburg: (Das Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe), 1898. – 53 s.; *Duveen J.H.* Collections and recollections: a century and a half of art deals – L.: Doubleday, Doren, 1935; *Friedländer M.J.*

Reminescences and reflections / Translated from German by R.S. Magurn. – L.: E. Adams, MacKey, 1969. – 109 p.; *Havemeyer L.W.* Sixteen to sixty: Memoirs of a collector. – N. Y.: Priv. printing for the family of Mrs. H.O. Havemeyer and the Metropolitan museum of art, 1961. – 267 p.; *Marolles M. de, abbé de Villeloin.* Memoires. – P.: A. De Sommaville, 1656–1657; – 2de éd. – Amsterdam, 1755. – V. 1–3; *Seligman G.* Merchants of art. 1880–1960: eighty years of professional collecting. – N. Y.: Appleton, Century, Crofts, 1961. – 294 p.

Об этой группе источников см. ст.: *Pomian K.* Leçons italiennes: les musées vus par les voyagers français – au XVIIIe siècle // Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre. – P.: Louvre, Klinksieck, 1995. – P. 335–364.

11. Например: *Домбровский Ю.* Хранитель древностей. – М., 1966. – 256 с.; *Ленц З.* Краеведческий музей / Пер. с нем. – М., 1982. – 527 с.

12. Этой группе источников истории отечественного музейного дела в период между революцией 1917 года и началом Великой Отечественной войны 1941 – 1945 годов посвящена обстоятельная ст.: *Закс А.Б.* Источники по истории музейного дела в СССР (1917 – 1941 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1968. – Вып. 6. – С. 5–54. – (Труды научно-исследовательского института музееведения. – Вып. 10). См. также ст.: *Ведерникова Г.М.* Музейное дело в исторической и архивоведческой литературе 1920 – 1930-х годов // Историография и источниковедение архивного дела в СССР: (Межвуз. сб.). – М., 1984. – С. 90–111.

13. В том числе: *Aufsess H. von und zu.* System der deutsches Geschichts- und Altertumskunde, entworfen zum Zwecke der Anordnung der Sammlungen des Germanisches Museum. – Nürnberg: Germanisches Museum, 1853. – 18 s.; *Borel P.* Les antiquitez, raretez, plantes, mineraux et autres chauses considerables de la ville et comté de Castres d’Albigeois. Avec le rolle de principaux cabinets et autres raretez de l’Europe, comme aussi le catalogue des choses rares. – Castres: A. Colomiez, 1649. – 150 p.; *Cole H.* Fifty years of public work. Accounted for his deeds, speeches and writings / Ed. by A.S. Cole and H. Cole. – L.: G. Bell & sons, 1884. – V. 1–2; *Flower W.H.* Essays on museums and other subjects. – L.: MacMillan & Co, 1898. – XVI, 394 p.; *(Picault J.M.).* Observations de <...> artiste, restaurateur de tableaux, à ses concitoyens, sur les tableaux de la Rèpublique. – P.: H.J. Jansen, 1793. – 79 p.; *Земпер Г.* Практическая эстетика / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1970. – 304 с.

14. В том числе: Советский музей / М., 1931–1941, 1989–1992 (с 1993 г. – «Мир музея»); Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften (Dresden, 1878–1885), The Museum (Philadelphia, 1895–), The Museum Journal (London, 1901–), Museumskunde (Berlin, 1905), «Museum» (1948–); «ICOM news». Об изучении периодической печати как историко-музейного источника см.: *Демина Л.И.* Журнал «Советский музей» как источник по истории музейного строительства // Из истории культурного наследия в РСФСР. – М., 1987. – С. 174–191.

15. В том числе: *Bullock W.* A companion to the Liverpool Museum <...> now open for the public inspection in the great room, № 22, Picadilly. – 7th ed. – London, 1809. – VII, 78 p.; *Koehler J.D.* Anweisung für reisende Gelehrte, Bibliothecken, Münz-Gabinette, Antiquitäten-Zimmer, Bilder-Sale: Naturalien- und Kunst-Kammern, u.d.m., mit Nutzen zu besehen. – Franckfurt-Leipzig: Knoch und Esslinerischen Buchhandlung, 1762. – 284 s., 2-te Ausg. Anweisung zur Reiseflugheit für junge

Gelehrte, und Bibliothecken, Münz-Kabinette, Antiquitätenzimmer, Bildgalerien, Naturalienkabinetten und Kunst-Kammern mit Nutzen zu besehen. – Magdeburg, 1788.

16. В том числе: *Beutel T.* Electorale Saxonicum perpetui viridens densissimum et celsissimum Cedietum, Chur-Fürstliche Sächsischer stets grünender <...> Cederwald. – Dresden, 1683. – 180 s.; *Bonnaffé E.* La catalogue de Brienne (1662) annoté par… – P.: Aubry, 1873. – 41 p.; *Britten J.* The Sloane Herbarium: an annotated list of the horti sicci composing it with biographical accounts of the principal contributors… / Revised edition by J.E. Dandy. – L.: British Museum Natural History, 1958. – 246 p.; Catalog der Sammlungen von Musterwerken der Industrie und Kunst des Instituts Minutoli zu Liegnitz. I. Theil. Sammlung kunstgewerblicher Vorbilder. – Berlin: Gropius'sche Buchhandlung, 1872. – 192 s.; Catalogue of the Rodolphe Kann collection. Objets d'art. Middle age and Renaissance. – P.: Mannheim, Kahio, 1907. – 67 p., 245 pl.; The R. Kahn collection. Objets d'art. – P.: Ch. Sedelmayer, 1907. – Vol. I. Middle age and Renaissance. – 67 p.; The R. Kahn collection. Catalogue. Tableaux. – P.: Ch. Sedelmayer, 1907. – V. I. – 97 p.; – V. 2. – 83 p., 170 pl.; Conservatoire Impérial des arts et métiers: Catalogue des collections. – 5^{me} éd. – P.: Vieville et Capioment, 1870. – 371 p.; *Gersaint E.-F.* Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes, lacques, lustres de cristal de roche et de porcelaine <...> provenant de la succession de Mr Angran, vicomte de Fonspertuis. – P.: Praut, 1747. – XX. 306 p.; *Gersaint E.F.* Catalogue raisonné d'une collection considerable de diverses curiosités en tous genres <...> contenues dans les cabinets de feu M. Bonnier de la Mosson, Bailley et capitaine des chaffes de la Varenne des Thuilleries. – P.: J. Barois, 1744. – 236, 16 p.; *Gersaint F.E.* Catalogue raisonné de coquilles, et autres curiosités naturelles. – P. 1736. – VI, 167 p.; *Gersaint E.F.* Catalogue raisonné des differens effets curieux et rares contenus dans le Cabinet de feu M. le chevallier de la Rocque. – P.: J. Barois et P.G. Simon, 1745. – XX, 272 p.; *Gersaint E.F.* Catalogue raisonné des diverses curiosités des de feu M. Quentin de Loranges. – P.: J. Barois, 1744; – XXI, 294 p.; *Grollier de Serviére N.* Recueill d'ouvrages curieux de mathématique et de mécanique au description du cabinet de M-sieur… – Lyon: D. Forey, 1719. – 101, 8 p.; *Lenoir A.* Musée Impérial des monumens français, histoire des arts en France et description chronologique des statues en marbre et bronze; bas-reliefs et tombeaux <...> qui sont réunis dans ce musée, par… – P.: Harcourt, 1810. – LXVI, 205 p.; *Schuyl F.* Catalogue de ce qu'on voit de plus remarquable dans le chambre de l'anatomie de l'Université de la ville Leide par… – Leyde: diver van der Boxe, 1721. – 16 p.; *Schuyl F.* Catalogue of all the cheifest rarities in the Public anatomie hall of the University of Leyden. – Leyden: Diewertje van der Boxe, 1732. – 47 p.; *Steinitz T.* Catalogue Riardo di W.R.W(alentiner) // L'arte. – 1960. – Janvier-Juin. – P. 181–187; *Stuffmann M.* Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique destinée d'un ensemble célébre établis en partant d'un inventaire apres décès inedit // Gazette des beaux arts. – 1968. – Juillet-septembre. – P. 11–51; *Vincent L.* Elenchus tabularum pinacothecarum atque nonnullorum cimeliorum in gazophylacio, Description, abrègée des planches qui représentent les cabinets et quelques unes des curiosités contenues dans le Théâtre des merveilleus de la nature. – Harlemi Batavorum: Sumptibus auctoris, aux dépens de l'auteur, 1719. – 52 p.; *Warlitz Ch.* Museum curiosum auctum, oder neuverbesserte Beschreibung derer rarer un ausländischen Sache so vorietzo guren Theils vermehrt zu befinden bey Tit. Hern Ch. Nicolai, vornahmen Apothekern allhier. – Wittenberg: Mit Kreusigschen Schriften, (1710). – (56 s.).

17. В том числе: *Legati L.* Museo Cospiano annesso quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua Patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi. – Bolonia: G. Monti, 1677 (перед титульным листом); *Worm O.* Musaeum Wormianum sive historia rerum ratiorum tam naturalium quam artificialium. – Lugduni Batavorum: ex officina Elseveriana, 1655 (титульный лист).

18. *Ross A.* Catalogue // The dictionary of art / Ed. J. Turner. – N. Y.: Grove, McMillan, 1996. – N. Y., 1996. – V. 8. – P. 75.

19. *Clay D.* A gymnasium inventory from the Athenian Agora // Hesperia. – 1977. – V. XLVI. – P. 259–267.

20. Bibliotheque historique de l'Yonne / Ed. L. Duru. – Auxerre, 1863. – V. 2. – P. 333–336.

21. Gifts of Bishop Henry of Blois, abbot of Glastenbury, to Winchester cathedral // Downside Review. – V. III. – P. 33–44; *Riché P.* Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens // Cahiers archéologiques fin de l'antiquite et moyen âge – P., 1972. – V. 22. – P. 39–46.

22. *Guiffrey J.* Inventaire de Jean Duc de Berry (1401–1416). – P.: Ernest Leroux, 1894–1896. – V. 1–2. – 347, 467 p.; *Longon J., Cazelles R.* The «Trés riches heures» of Jean, duke of Berry (Musée Condé Chantilly). – N. Y.: Brazilles, 1969. – 26, (60) p., 106 pl. (Miniatures by the brothers Jean, Herman and Pol Limbourg. Introduction and legends by J. Longon and R. Caselles, preface by M. Meiss).

23. *Giovius P.* Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Joviano Comi spectantur. – Venetia: M. Tramesinum, 1546. – 102 f.; *Giovius P.* Elogia virorum bellico virtute illustrium veri imaginibus supposita. – Florentiae: L. Torrentini, 1551. – 340 p.; – 2 ed. – Basileae, 1571. 2 tomes en I volume; – 3 ed. – Basileae: P. Pernae, 1575. – 391 p.; Le iscrittione poste sotto le vere imagini le gli huomini famosi le quali à Como nel Museo si veggono. Tradotte di latini in volgare da H. Oris. – Fiorenza: L. Torrentino, 1552. – 246 p.; *Giovius P.* Elogia virorum litteris illustrium… / Ed. J. Latomus, – Basileae: P. Pernae, 1577. – 149 p.; *Giovio P.* Historiarum sui temporis / Cur. D. Visconti. – Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1964. – 470 p.; *Giovius P.* Elogia irorum / Cur. Meregazzi. – Roma: Istituto poligrafico co dello Stato, 1972. – 546 p.; *Giovio P.* Dialogo dell'imprese militari e amorose / Cur. M.L. Doglio. – Roma: Bulzoni, 1978. – 181 p.; *Reusner N.* Icones sive imaginis vitae literis claris. – Basileae. 1589. Сведения о П. Джовио см.: *F.N. (Fausto Nicolini).* Giovio P. // Enciclopedia Italiana. – Milano-Roma, 1933. – V. 17. – P. 277–278; *Fołkierski W.* Polonica w Muzeum Paola Giovio. – Kraków: Drukarnia Narodowa, 1924. – 19 s. (Odbitka z «Exlibris». – Z. 6); *Klinger L.S.* Giovio P. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 719–720; *Klinger L.S., Raby L., Raby J.* A portrait of two Ottoman corsairs from the collection of Paolo Giovio // Ateneo Veneto. Atti del primo simposio Internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica. Venezia e l'Oriente Vicino. – Venezia, 1986. – V. IX. – P. 47–59; *Müntz E.* Le musée de portraits de Paule Jove. Contribution pour servir à l'iconographie du Moyen Âge et de la Renaissance // Mémoires de l'Institut de France, Academie des Inscriptions et belles lettres. – 1898. – № 37. – P. 249–343; *Luzio A.* Il Museo Gioviano descritto la A.F. Doni // Archivio storiche Lombardo. – 1901. – V. 28. – P. 143–150; *Pavoni R.* Paolo Giovio et son musée de portraits. Á propos d'une exposition // Gazette des beaux-arts. – 1985. – T. 105. – № 1394. – P. 109–116; *Rave P.O.* Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus // Jahrbuch der Berliner Museen. (Jahrbuch der Preussichen

Kunstsammlungen. Neue Folge). – 1959. – Bd. I. – H. I. – S. 119–154; *Ważbiński Z.* Musaeum Paolo Giovio w Como: jego geneza i znaczenie // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zeszyty Uniwersytetu im. M. Kopernika (w Toruniu). – 1979. – V. 90. – P. 115–144; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. – Toruń: UMK, 1980. – Cz. 1. – S. 81–93; *Zimmerman T.C.P.* Paolo Giovio and evolution of Renaissance art criticizm // Cultural aspects of the Italian renaissance: Essays in honour of Paul Oscar Kristeller / Ed. C. Clough. – Manchester, 1976. – P. 406–424; *Zimmermann T.C.P.* Paolo Giovio: the historian and the crisis of sixteenth-century Italy. – Princeton, N.J.: Princeton, University Press, 1995. – XII, 391 p.

24. Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II. in Ruhelust, Innsbruck und Ambras vom 30. Mai 1596 // Jahrbuch des Kunst-historisches Sammlung der Allerhöchster Kaiserhauses. – Leipzig: A.C. Liebeskind, 1888. – Bd. 7. – S. CCLVIII–CCCXIII; Wien: Holzhausen, 1889. – Bd. 8. – S. I–X.

Сведения о владельце коллекции см.: Krones. Ferdinand II. Erzherzog // Allgemeine deutsche Biographie – Leipzig: Dunckler und Humblot, 1877. – Bd. 6. – S. 697–700; *Hirn J.* Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Geschichte seiner Regierung und seiner Länder. – Innsbruck: Wagner, 1987. – Bd. I. – XVII, 686 s. – Innsbruck: Wagner, 1888. – Bd. 2. – IX, 543 s.; *Scheicher E.* The Collection of Archduke Ferdinand at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution // The origins of museum / Ed. O. Impey, A. McGregor. – Oxford, 1985. – P. 29–38; *Scheicher E.* Ferdinand (Archduke) // The dictionary of art. [Art.]: Habsburg.– N. Y., 1996. – V. 13. – P. 911–912; *Steinegger F.* Ferdinand II. Erzherzog // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1960. – Bd. 5. – S. 91–92; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 110.

25. *Borenius T.* The picture gallery of Andrea Vendramin. – L., 1923.

26. Davidis Teniers Antverpiensis pictoris a cubiculis <...> principibus Leopoldo Guilelmo Archiduci et Joanni Austriaco Theatrum pictorium in quo exhibentur ipsius manus delineatae ejusque cura ni aes incisae picturae archetipe Italiae quas ipse <...> Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis collegit (1658). – Bruxellae, 1660. – 244 tab.

Инвентарное описание этой коллекции опубликовано в изд.: Inventar der Kunstsammlungen der Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich // Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlung der Allerhöchsten Kaiserhauses. – Wien: Holzhausen, 1883. – Bd. I. – S. LXXXVI–CLXXVII.

27. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory arstystyczne… – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 49–50.

28. *Koch G.F.* Die Kunstsammlung: ihre Geschichte von den Anfängen bis Ausgang des 18. Jahrunderts. – Berlin; Walter de Gruyter & C°, 1967. – S. 137–183.

29. *Boucher F.* Quelques exemples de la valeur documentaire des catalogues de vente anciens // Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. – 1938. – P. 123–126; *Lugt F.* Trouvailles et recherches dans les anciens catalogues de vente // Ibidem. – P. 126–129; *Lugt F.* Rèpertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. – Den Haag, La Hague: Martinus Nijhoff, 1938. – T. I. – 1600–1825. – XX, 496 p.; – 1953. – T. 2. – 1826–1860. – XXIII, 726 p.; – 1964. – T. 3. – 1860–1900. – XXVI, 763 p.; *Pomian K.* Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris. Venice. XVI – XVIII siécle. – P.: Gallimard, 1987. – P. 140–144; *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja. XVI – XVIII wiek. – Krakøw: Państwowy instytut wydawniczy, 1996. – S. 176–180.

30. Сведения о П.Ж. Мариэтте как о коллекционере см. в ст.: *Bacou R.* Le collection Mariette au Musèe du Louvre // Médecine le France. – 1967. – № 184. – P. 17–62; *Bacou R.* Mariette: La collection de dessins // Le cabinet d'un grand amateur P.J. Mariette. 1694–1774. – P.: Musée du Louvre, 1967. – P. 17–23; *Viatte F.* Mariette: biographie // Le cabinet d'un grand amateur… – P., 1967. – P. 25–31; *Viatte F.* Mariette: bibliographie // Le cabinet d'un grand amateur… – P. 1967. – P. 33–38; *Scott B.* Pierre-Jean Mariette, scholar and connoisseur // Apollo. – 1973. – № 97. – P. 54–59; *Walsh A.L.* Mariette P.J. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 416–418.

31. *Walpole H.* Aëdes Walpolianae or a description of the collection of pictures at Houghton Hall in Norfolk, the seat of the R.H. Sir Robert Walpole, Earl of Oxford. – L., 1747. – 122 p.; – 2^{nd} ed. – L.: J. Hughs, 1752. – 143 p.; – 3^{rd} ed. – L.: J. Hughs, 1767. – 143 p.; Lepicié François Bernard. Catalogue raisonné des tableaux du Roy avec une abrégé de la vie des peintres. – P.: Imprim. royale, 1752. – V. I; – XV, 203 p.; – 1754. – V. 2. – VIII, 333 p.

Сведения о Х. Уолполе как о коллекционере см.: *A.D(obson).* Walpole H. // The dictionary of national biography. – L., Smith Elder & C^{o}, 1899. – V. 59. – P. 170–175; *Stuart D.M.* Horace Walpole. – L.: MacMillan, 1927. – X, 229 p. – (English men of letters); *McCarthy M.* Walpole H. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 32. – P. 825–826.

Сведения о Роберте Уолполе как о коллекционере см.: *L.S.L(eadam).* Walpole R. // The dictionary of national biography. – L., 1899. – V. 59. – P. 178–207; *Moore A.W.* Walpole R. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 32. – P. 824–825.

31a. *Schnapper A.* Tourisme et bien public: à propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIe siècle // Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. – P., 1995. – P. 615–629.

32. Сведения о В.Л. Краге как о музейном работнике см.: *Graf D.* Krahe // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1980. – Bd. 12. – S. 657–658; *Michel O.* Krahe // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 18. – P. 420–421.

33. *(Pigage N. De).* La galerie Electorale de Düsseldorf, ou catalogue raisonné et figuré de des tableaux, dans leqel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection et de son local par des descriptions détaillées et par une suite de 330 planches, contenant 365 petites estampes rédigées et gravées d'aprés mêmes tableaux, par Ch. de Mechel, <...> ouvrage composée dans un goût nouveau, par… – Basle: Ch. de Mechel, 1778. 6 parties en I volume; – 2 éd. – Bruxelles: J.B. Jorer, 1781. – XII. 376 p.; – 3^{me} éd. (Catalogue raisonné). – Düsseldorf: Veuve de J.C. Daenzer, 1805. – VIII, 266 p. Сведения о Н. Пигаже см.: *Clearly R.* Pigage // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 24. – P. 784–785.

34. Сведения о Х. фон Мехеле см.: *Wessely.* Mechel // Allgemeine deutsche Biographie – Leipzig, 1885. – Bd. 21. – S. 153; *Wüthrich L.H.* Christian von Mechel: Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers: (1737–1817). – Basel-Stuttgart; Helbing und Lichtenhahn, 1956. – XV, 342 s.; *Wüthrich L.H.* Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Vollständiges Verzeichniss der von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten. – Basel: Helbing und Lichtenhahn, 1959. – XV, 238 s., 65 Tafeln.

35. *Mechel Ch.* Verzeihniss der Gemälde K.K. Bilder-Gallerie in Wien, verfasst von <...>, der K.K. und anderen Akademie Mitglied, nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. – Wien (в действи-

тельности: Basel): R. Gräffer, 1783. – XXIV, 396 s. – Mit 4 Plane; *Mechel Ch.* Catalogue des tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composée par <...> d'apres l'arrangement qu'il a fait de cette galerie en 1781. – Basle: l'auteur, 1784. – XXXII, 386 p., 4 pl.

36. *Ross A.* Catalogue // The dictionary of art. – N. Y. 1996. – V. 8. – P. 77.

37. *Lugt F.* Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Ecole Hollandais. P. (Musée du Louvre), 1929. – T. I. A – M. – (6), 71, (4) P.; – 1933. – T. 2. N – Z. – 81, (4) p.; – 1933. – T. 3. – Rembrandt. – (4), XIII, (I), 69, (6)p.

38. *Amelung W.* Die skulpturen des Valticanischen Museums. – Berlin: C. Reimer, 1903. – Bd. I. – X, 935 s.; – 1908. – Bd. 2. – IV, 768 s.

39. Общее название серии: Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum. Название отдельных томов серии: The 14th and 15th centuries / By A.E. Popham and P. Pouncey. – (L.), 1950. – V. I. – 230 p.; – V. 2. – 286 pl.; L., 1952. – Supplement; *Wilde J.* Michelangelo and his studies. Translated from German. – L., 1953. – XX, 142 p., CLIII pl.; *Pouncey P., Gere J.A.* Raphael and his circle. – L., 1962. – V. I. – XVII, 198 p. – V. 2. – XVIII, 278 pl.; *Popham A.T.* Artists working in Parma in the 16th century. – L., 1967. – V. 1–2.

40. *Shaw J.B.* Drawings by old masters at Christ Church. – Oxford: The Clarendon press, 1976. – V. I. – XI, 447, (4) p.; – V. 2. – 364 pl.

41. *Hand J.O., Wolff M.* Early Netherlandish painting. – National Gallery of Art. – [N. Y.]: Cambridge University Press, 1986. – XV, 271 p.

42. Блистательный Дрезден. Искусство <...> Августа II и Августа III: (Каталог выставки к 40-летию ГДР). – М.: Союзрекламкультура, 1989. – (109 с.) / Сост. Х. Маркс и др.; Сокровища Британского музея: Каталог по искусству / Сост. Ф. Фрэнсис. – М.: Планета, 1984. – 317 с.; Шедевры Старой Пинакотеки: (Каталог выставки из Баварских государственных собраний произведений живописи) / Авт. вступ. ст. И.Г. фон Гогенцоллерн. – М.: Сов. художник, 1984. – (92 с.). –; Шедевры живописи в зарубежных собраниях / Вступ. ст. Т.А. Седовой. – М., 1978. – VIII, 10 с., 73 л. ил.

43. *По Австрии:* Музей истории искусства. Вена: (Альбом) / Авт.-сост. Т.А. Седова. – М.: Изобраз. искусство, 1986. – 246 с. – (Музеи мира); *по Ватикану:* Музеи Ватикана. Рим: (Альбом) / Сост. З. Борисова. – М.: Изобраз. искусство, 1974. – 292 с.; *по Великобритании:* Британский музей. Лондон: (Альбом) / Авт. вступ. ст. Б. Ривкин. – М.: Изобраз. искусство, 1980. – 256 с.; *Истлэк Ч.Л. (сост.).* Картины Лондонской национальной галереи: (Альбом). – СПб.: А. Суворин, 1899. – 178 с.; Национальная галерея, Лондон: (Альбом) / Авт. текста Н. Кузнецова. – М: Изобраз. искусство, 1971. – 9, 154 с.; *по Германии:* Баварские государственные собрания картин. Мюнхен. Старая Пинакотека. Новая Пинакотека. Новая Государственная галерея: (Альбом) /Авт. текста М.Я. Либман. – М.: Изобраз. искусство, 1972. – 7, 191 с. – (Музеи мира); Государственные музеи Берлина, ГДР: (Альбом) / Авт. вступ. ст. Г.Р. Майер. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – (286 с.); *Седова Т.А.* Старая Пинакотека в Мюнхене. – М.: Искусство, 1990. – 277, (1) с.; *по Испании:* Музей Прадо: (Альбом) / Сост. К. Малицкая. – М.: Изобраз. искусство, 1971. – 10, 6 с., 70 л. ил.; *по Италии:* Галерея Боргезе. Рим: (Альбом) / Сост. З. Борисова. – М.: Изобраз. искусство, 1971. – 167 с.; Галерея Питти. Флоренция: (Альбом) / Сост. И.А. Смирнова. – М.: Изобраз. искусство, 1971. – 151 с.; Галерея Уффици. Флоренция: (Альбом) / Сост. А. Губер. – М.: Сов. художник, 1968. – 181

с.; *по США:* Музей Метрополитен. Нью-Йорк: (Альбом) / Авт. текста В.А. Суслов. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 247 с.; *по Франции:* Лувр. Париж: (Альбом) / Авт. текста и сост. Ю. Золотов. – М.: Изобраз. искусство, 1971. – 14, (191) с. – (Музеи мира); *по Швейцарии: Букреева Т.Н.* Базельский художественный музей: (Альбом). – М.: Изобраз. искусство, 1987. – 10 с., 122 табл., 8 с.

44. *Freitag W.* Guidebook // The Dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 13. – P. 807.

45. *Schnayder J.* Periegeza w literaturze greckiej. Powstanie i rozwoj gatunku. – Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1946. – (2,17 s.). (PAU. Archiwum filologiczne. № 19).

46. Polemon Periegete. Collegessit, notis auxit L. Preller. – Lipsiae, Engelmann, 1838. – XIII, 199 s.

47. *Павсаний.* Описание Эллады в двух томах / Пер. С.П. Кондратьева. – М.-Л.: Искусство, 1938–1940. Т. 1–2. – 364, 592 с.; – 2-е изд. (Репринт). – М.: Ладомир, 1994. – Т. 1–2. – 364, 592 с; – 3-е изд. – СПб.: Алетейя, 1996. – Т. 1–2. – 336, 538, (14) с.

Биографические сведения о Павсании и оценка его сочинения см.: *Heberdey R.* Die Reisen des Pausanias in Griechenland. – Praga: (s. e.), 1894. – 116 s.; *Бузескул В.П.* Введение в историю Греции. – Харьков: М. Зильберберг и сыновья, 1903. – С. 293–296; *F.L(asserl).* Pausanias der Perieget // Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike. – München, 1971. – Bd. 4. – S. 570–572; *Кошеленко Г.А.* Греция и Македония эллинистической эпохи // Источниковедение древней Греции (эпоха эллинизма). – М.: МГУ, 1982. – С. 115–117; *Casson L.* Travel in the ancient world. – L.: George Allen & Unwin Ltd., 1974. – P. 292–299; *Casson L.O.* Podròże w starożytnym świecie. – Wrocław: PWN, 1981. – S. 209–214.

48. Об итинерариях как источнике см.: *Kubitschek W.* Itinerarium // Pauly's Real-Encyklopädie der Classischer Altertumwissenschaft. Neue Bearbeitung. Begonnen von G. Wissowa. – Stuttgart, 1916. – Halbband 18. – Cln. 2305–2363; *Casson L.* Travel in the ancient world. – L., 1974. – P. 300–329; *Casson L.* Podróże w starożytnym świecie. – Wrocław, 1981. – S. 215–240.

49. *Брагинская Н.В.* Fata libelli: судьба книги Филострата Старшего «Картины» // Античность в культуре и искусстве последующих веков. – М., 1984. – С. 14–41; *Брагинская Н.В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. 1994. Человек в истории. – М.: Наука, 1994. – С. 274–307.

50. *Грицкевич В.П.* Путешествия наших земляков. – Минск: Наука и техника, 1968. – С. 12; *Прокофьев Н.И.* Древнерусские хождения XII – XV веков: (Проблема жанра и стиля): Автореф. дисс. … доктора филолог. наук. – М.: МГУ, 1970. – 35 с.; Книга хожений: записки русских путешественников XI – XV вв. / Сост., подготовка текстов и коммент. Н.И. Прокофьева, Л.И. Алехиной; вступ. ст. Н.И. Прокофьева (С. 5–20). – М.: Сов. Россия, 1988. – 525, (2) с. – (Сокровища древнерусской литературы); *Данилевский И.Н.* Исторические источники XI – XVII веков // Данилевский И.Н. и др. Источниковедение. – М.: РГГУ, 1998. – С. 307–308; *Гаранін С.* Шляхамі даўніх вандраванняў. Гістарычна-тэарэтычны нарыс развіцця беларускай паломніцкай літаратуры XII – XVI стагоддзяў. – Мінск: Тэхналогія, 1999. – 203 с.

51. *Kurt W.* Wege nach Zion. Reiseberrichte und Briefe aus Erez Iisrael in drei Jahrhunderten. – Berlin: (s.e.), 1935. – 89 s.; *Peters F.E.* Jerusalem: the Holy City in the eyes of chroniclers, visitors, pilgrims and prophets from the days of to the beginning of modern times. – Princeton, 1985.

52. *Roussel R.* Les pèlegrinages à travers les siècles. – P.: Payot, 1954. – 326 p.; *Bottineau Y.* Les chemins de Saint-Jacques. – P.: Arthaud, 1964. – 408 p.

53. Mirabilia Romae e. codicibus Vaticanis emendato edidit Gustav Parthey accidit ichonographia Romae ab Heinrico Kliepert delineato. – Berolini: In aedibus F. Nicolai, 1869. – 75 s.; Reeditio: Narratio de mirabilibus Urbis Romae / Ed. R.B. Huygens. – Leiden, 1970 (Textus minores).

54. *Albertini Francisci degli.* Opusculum de mirabilium novae et ueteris Urbis. – Romae: J. Marochium, 1515. – 103 f.; – 2 ed. – Romae: J. Marochium, 1515. – 103 f.; *Albertini Francisci.* Opusculum de mirabilis novae Vrbis Romae. Heravsgegeben von Avgvst Schmarsow. – Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1880. – XVIII, 77 s.

55. *Breydenbach B von.* Prefatio in opus transmarina peregrinatiponaes ad venerandu et gloriosum sepulcrū Dominicū in Jherusale… – In ciuitate Moguntina: (P. Schöffer), 11 Maii 1486. – 148 fol. – Reeditio: *Breydenbach Bernhard von.* Die Reise ins Heilige Land (Peregrinatio in Terram Sanctam, dt. Ausg. Vom 21. Juni 1486) Eine Reisebericht aus dem Jahre 1485. Mit 17 Holzschnitten, 5 Faltrt. U. 6 Textseiten in Faks, übertragung u. Nachw. Von E. Geck. – Wiesbaden: Pressler, 1977. – 56 s.

Сведения о Б. фон Брейденбахе см.: *Heyd.* Breydenbach // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1876. – Bd. 3. – S. 285; *Davies H.W.* Bernhard von Breydenbach and his «Journey to the Holy Land», 1483–1484. A bibliography. – L.: J.J. Leighton, 1911. – XXXII, 47 p.

56. *Alberti L.* Descriptione di tutta Italia. – Bologna: A. Giacarelli, 1550. – 469 p. Сведения об авторе см.: *L. Ber(tini).* Alberti L. // Enciclopedia italiana. – Milano, Roma, 1929. – T. 2. – P. 189; *Grayson C.* Alberti L. // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1960. – T. I. – P. 702–709.

57. *Sansovino Francesco.* Ritratto delle piu nobili e famosi città d'Italia. – Venetia, 1576. Сведения об авторе см.: *Sansovino F.* // Enciclopedia italiana. – Milano, Roma, 1936. – T. 30. – P. 760.

58. *Zuccaro F.* Il passagio per d'Italia. – Bologna, 1608. – II, 34, I, 12 p.

59. *Schott F.* Itinerarium Italiae. – Antverpiae, 1600.

60. *Waldberg M.* von. Zeiler // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1898. – Bd. 44. – S. 782–783.

61. *Wüthrich L.* Merian M. der Jüngere // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 152–153.

62. *Schuhardt Ch.* Die Zeiller-Merianschen Topographien bibliographisch beschrieben. – Hamburg, 1960. – 51 s. (Schriften des Philobiblon. – Bd. 3).

Zeiller M. Beschreibung Deutschlands und angrenzender Länder (Topographia Germaniae…):

Reissbuch und Beschreibung Deutschlands und angrenzender Länder. – Strasburg, 1632;

Topographia Alsatiae completa. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1663. – Neue Ausgabe: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein, J.G. Spörlings Buch Truckerey (f.d. Schweiz: Basel: R. Geering), 1925. – XVI, 70 p.; Faks. Ausg.: Kassel, Basel: Bärenreyter, 1964. – 10 Bl., 70 s., 19 s.;

Topographia provinciarum Austriacarū, Austriae, Styriae, Carintiae, Tyrolis. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1649; reed.: Frankfurt a. M., 1925. – 27 s.; Frankfurt a. M., 1928. – 16 s., 16 T.: Faks. Neue Ausg.: Kassel, Basel Bärenreyter, 1963. – 265 s.;

Topographia Bavariae, das ist Beschreibung in Ober und Nieder-Beyern, Der Obern Pfalz <...>. In Truck gegeben durch M. Merian. – Frankfirt a. M., 1644. Faks. Neudruck: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein; Basel: R. Geering, 1927. – 91 s.; Neue Ausgabe: Kassel-Basel: Bärenreyter Vg, 1962. – 138 s.;

Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae, Verlegt durch M. Merian zu Frankfurt a. M., 1650.; Faks. Neudruck: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein; Basel: R. Geering, 1925. – 78 s.;

Topographia Electoratis Brandenburgici et Ducatus Pomeraniae. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1652; – Faks. Neudruck: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein; Basel: R. Geering, 1926. – III, 137 s.; Faks. Neue Ausgabe: Kassel, Basel: Bärenreyter, 1965. – 238 s.;

Topographia und Eigentliche Beschreibung der Stäte, Schlösser u. Örter in denen Herzogthumer Braunschweig und Lünebung. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1654. – Neue Ausgabe: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein, Basel: R. Geering, 1928. – 227 s., Neudruck: Kassel, Basel: Bärenreyter, 1961. – V, 220, 14 s.;

Topographia Franconiae. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1656. – Faksimile aus dem Ausgabe 1660: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein; Basel, R. Geering, 1925. – VI, 128 s.; Neue Ausgabe: Kassel, Basel: Bärenreyter, 1962. – 118 s.;

Topographia Germaniae-Inferioris vel Circuli Burgundici. Das ist Beschreibung und Abbildung der <...> Niderländischen XVII Provincien oder Burgundischen Kraysse. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1659; – Neue Ausgabe. Faksimile der 2. Ausgabe von 1659. – Kassel, Basel: Bärenreyter Verlag, 1964. – 283 s.;

Topographiae Hassiae. – Frankfurt a. M.: Merian, 1655 (2 te Ausgabe). – Neue Ausgabe. Faks.: Franfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein, 1924. – IV, 96 s.; Neudruck. Kassel, Basel: Bärenreyter Verlag, 1959. – 201 s.;

Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae. – Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein; Basel: R. Geering, 1925 (Faks. Neudruck). – VI, 128 s.;

Topographia archiepiscopatuum Moguntionensis, Trevirensis et Coloniensis Frankfurt a. M.: M. Merian, 1646. – Faks. Neudruck: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein; Basel: R. Geering, 1925. – 60 p.; Neue Ausgabe: Kassel-Basel: Bärenreyter, 1961. – 95 s.;

Topographia palatinatus Rheni et vicinarum regionum. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1645. – Faks. Neudruck: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein, 1924. – 72 s.; Neue Ausgabe. Faksimile der 2. Ausgabe, 1672. – Kassel, Basel: Bärenreyter, 1963. – 106, 33, 12 p.

Topographia Saxoniae Inferioris. – Frankfurt a. M., 1653. – Neudruck. Faksimile: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein, 1926. – 223 s.; – Faks. Neue Ausgabe: Kassel, Basel: Bärenreyter, 1962. – 242 s.;

Topographia Superioris Saxoniae, Thüringiae, Misniae, Lusatiae. – Frankfurt a. M., 1650. – Faksimile: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein, 1926. – 210 s. – Neue Ausgabe. Faksimile der I. Aucgabe von 1650. – Kassel, Basel: Bärenreyter, 1964. – 210 s.;

Topographia Sveviae das ist Beschreib- und Abcontrafeiung der <...> Nieder Schwaben, Würtenberg, Baden. – Frankfurt a. M.: M. Merian, 1643. – Faksimile Neudruck von 1660. – Frankfurt, Basel: R. Geering, 1926. – VIII. 245 s.;

Topographia Westphaliae (A faksimile of the edition of 1647). – Faksimile Neudruck: Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein; Basel: R. Geering, 1926. – 99 s.; Faksimile Neuausgabe: Kassel, Basel: Bärenreyter, 1961. – 94 s.;

Itinerarium Magnae Britanniae das ist Reyszbeschreibung durch Engelland, Schott- und Irrland. – Strassburg, 1674;

Regnorum Daniae et Norwegiae, ut et ducatum Slesvici et Holsatiae. – Amstelodamii, 1655. – 2 partes;

Reissbuch Frankreich. – Strassburg, 1634;

Topographia Galliae. – Francofurti / Ed. Caspar Marian, 1655–1661. – 13 partes;

Itinerarii Galliae et Magnae Britaniae, pars prima oder der Reysbeschreibung durch Frankreich, Gross Britanien, oder Engelland, und Schottland erster Theyl. – Strassburg, 1634;

Itinerarium Hispaniae oder Raiss-Beschreibung durch die Königreich Hispanien und Portugal. – Ulm, 1637;

Itinerariun Italiae Nov-Antique oder Raiss-Beschreibung durch Italien. – Frankfurt a. M., 1640;

Andere Beschreibung dess Königreich Polen, und Grossherzogthums Lithauen… – Ulm: G. Wildeysen, 1657;

Neue Beschreibung der Königreiche Schweden unnd Gothen, auch dess Grossfürstenthums Finland. Die ander editio. – Ulm, 1650;

Regnorum Sueciae, Gothiae, magnique ducatus Finlandiae, ut et Livonico, Bremensis ducatus, partis Pomerniae ad Suecos pertinentis et urbis Wismariae descriptio nova. – Amstelodami, 1656;

Beschreibung dess Königreich Ungarn. – Ulm, 1660.

63. *Mead W.E.* The Grand tour in the Eighteenth Century. – Boston, N. Y.: Houghton Mifflin C^{o}, 1914. – 478 p.; *Reeve J.* Grand Tour // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 13. – P. 297–306.

64. *Volkmann J.J.* Historish-kritische Nachrichten von Italien welche eine genaue dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Oekonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insonderheit des Werke der Kunst nebst einer Beurtheilung derselben enthalten. Aus den neusten französischen und englischen Reisebeschreibungen und aus einer Anmerkungen zusammengetragen. – Leipzig: C. Fritsch, 1770. – Bd. I. – 682 s.; – 1770. – Bd. 2. – 872 s.; – 1771. – Bd. 3. – 846, 42 s.; – 2te Auf. – Leipzig: C. Fritsch, 1770–1771. – Bd. 1–3.

Сведения о И. Фолькмане см.: *Mendheim M.* Volkmann // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1896. – Bd. 40. – S. 237–238.

65. *Reichard H.A.O.* Der Passagier auf der Reise in Deutschlands und einiger angränzaenden Länder. Ein Reisehandbuch für jedermann. – 1ste Aufl. – Weimar, 1801; – 2te Aufl. – Weimar, 1803; – 3te Aufl. – Berlin, 1805. Есть также издание: Berlin, 1851. – VIII, 711 s.

66. *Murray J.A.* Handbook for travellers on the Continent: being a guide through Holland, Belgia, Prussia and Northern Germany, and along the Rhine, from, Holland to Switzerland. – L: J. Murray, 1836. – XXXI, – 462 p. Сведения об авторе см.:

Smiles S. A Publisher and his friends: Memoirs and correspondence of the late John Murray. – L: J. Murray, 1891. – V. 1–2. – XIX, 380 p.; – 2nd ed. – Ibidem, 1911.

67. *Ford R.* Hand-book for travellers in Spain. – L.: J. Murray, 1845. – XII, VI. 1064 p.; в 1847 – 1898 годах вышли 10 изданий этой книги. Еще одно издание см.: L.: Arundel, Centaur Press, 1966 / Ed. J. Robertson. – V. 1–3; *Ford R.* Gathering from Spain. – L., 1846; – 4th ed. – L., 1970 / Ed. B. Ford. – XIII, 370 p. См. также: *Ford R.* The letters. – L.: Murray, 1905. – XI, 235 p. Сведения о Р. Форде см.: *Ford B.* Ford R. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 304; *J. O(rmery).* Ford R. // The dictionary of national biography. – L., 1889. – V. 19. – P. 421–422.

68. *Wilkinson J.G.* Modern Egypt and Thebes: being a description of Egypt, including the information required for travellers in that country. – L., 1843. – V. 1–2; *Wilkinson J.G.* Handbook for travellers in Egypt. Being a new edition of «Modern Egypt». – L.: J. Murray, 1847. – XXX, 448 p. 11-е издание вышло под названием: «Hand-book for travellers in Egypt and the Sudan». – L.: J. Murray, 1907. – XIV, 170, 163, 35 p. Сведения об авторе см.: *D.S.M(argoliout).* Wilkinson J.G. // The dictionary of national biography. – L., 1900. – V. 61. – P. 274–275.

69. *Palgrave F.* Handbook for travellers in Northern Italy. – L.: J. Murray, 1842. – XXX, 607 p.; – 14th ed. – L., 1877.

О Ф. Пелгрэйве см.: *Ерофеев Н.А.* Торийская и вигская историография в Англии. Влияние романтических идей // Историография истории нового времени стран Европы и Америки / Под ред. И.П. Дементьева. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 151. См. также: *W.W(roth).* Palgrave F. // The dictionary of national biography. – L., 1895. – V. 43. – P. 107–109.

70. *Klein J.A.* Rheinreise von Strassburg bis Rotterdam. – Koblenz: K. Baedeker, 1835. Есть французское издание: *Klein J.A.* Le Rhin de Bâle à Dusseldorf. – Coblenz: K. Baedeker, 1846. – XXIV, 309 p.

71. Сведения о К. Бедекере и его изданиях см.: *Weech, von.* Baedeker K. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1902. – Bd. 46. – S. 181–183; *Hinrichsen A.* Baedeker-Katalog: Verzeichniss aller Baedeker-Reiseführer. 1832–1987. – Holzminden: Hinrichsen, 1988. – 111 s.

72. *Viardot L.* Les musées de l’Allemagne et de Russie; guide et mémento de l’artiste et du voyager, faisant suite aux musées d’Italie, d’Espagne; d’Angleterre et de Belgique. – P.: Paulin, 1841. – VI, 496 p.; Les musées d’Allemagne, guide et méménti de l’artiste et du voyageur; – 2de éd. – P.: Paulin et Chevalier, 1852. – VIII, 387 p.; – 3me éd. – P.: Hachette, 1860. – 416 p.; Les musées d’Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie. – 2de éd. – P.: Paulin et Le Chevalier, 1852. – VIII, 352 p.; – 3me éd. – P.: L’Hachette, 1860. – 408 p.; Les musées l’Espagne, d’Angleterre et de Belgique, <...> faisant suite aux musées al’Italie. – P.: Paulin, 1843. – XII, 382 p.; Les musées d’Espagne… – P.: Paulin et Le Chevalier, 1852. – XII, 380 p.; – 3me éd. – P.: P.L. Hachette, 1860. – IV, 367 p.; Les musées de France, Paris <...> faisant suite aux musées d’Italie, d’Espagne, l’Allemagne. – P.: L. Maison, 1855. – XVI, 512 p.; Les musées d’Italie <...>, précedé d’une dissertation sur les origines traditionelle de la peinture moderne. – P.: Paulin, 1842. – XII, 374 p.; – 2de éd. – Paulin et Le Chevalier, 1852. – XII, 364 p.; – 3me éd. – P.: L. Hachette, 1859. – IV, 395 p.

73. Les villes d’art célèbres. – P., 1900–1905.

Barth H. Constantinople. – P.: Renouard, H. Laurens, 1903. – 180 p.;

Bertaux E. Rome. L'antiquité. Ouvrage couronné par l'Academie française. – P.: H. Laurens, 1904. – (4), 171 p.; – 2^{me} éd. – P.: Renouard, H. Laurens, 1907. – 172 p.;

Bertaux E. Rome de l'ère des catacombes a l'arènement de Jules II. – 4^{me} èd. – P.: P. Laurens, 1929. – 4, 176 p.;

Bertaux E. Rome de l'arènement de Jules II à nos iours. – P.: P. Laurens, 1905. – 4, 176 p.;

Bournon F. Blois, Chambord et les Châteaux du Blesois. – P.: P. Laurens, 1908. – 160 p.;

Foville J. de. Gênes. – P.: H. Laurens, 1907. – 4, 152 p.;

Gauthier M.P. Milan. – P.: H. Laurens, 1905. – 128 p.; – 2de éd. – P., 1909. – 128 p.;

Gebhart E. Florence. – P.: H. Laurens, 1907. – 160 p.; – 2de èd. – P.: Renouard, H. Laurens. – 160 p.;

Gusman P. Venice. – P.: Renouard, H. Laurens, 1904. – 156 p.;

Hallays A. Nancy. – P.: Renouard, H. Laurens, 1908. – 144 p.;

Hymans H. Bruges et Ypres. – P.: Renouard, H. Laurens, 1901. – 124 p.; – 2de éd. – P.: H. Laurens, 1903. – 4, 116 p.;

Hymans H. Bruxelles. – P.: Renouard, H. Laurens, 1910. – 188 p.;

Hymans H., Donnet E. Anvers. – P.: H. Laurens, 1914. – 140 p.;

Kleinclausz A. Dijon et Beaune. – P.: Renouard, H. Laurens, 1907. – 162 p.;

Leger L. Prague. – P.: H. Laurens, 1907. – (4), 148 p.;

Peyre R. Nîmes, Arles, Orange, Saint-Rémy. – 2de éd. – P.: Renouard, H. Laurens, 1910. – 168 p.;

Peyre R. Padoue et Vérone. – P.: H. Laurens, 1907. – 160 p.;

Riat G. Paris. – P.: Renouard, H. Laurens, 1900. – 202 p.;

Saumier Ch. Bordeaux. – P.: Renouard, H. Laurens, 1909. – 148 p.;

Schmidt Ch.-E. Cordoue et Grenade. Traduit par H. Peyre. – P.: H. Laurens, 1902. – 153 p.;

Schmidt Ch.-E. Séville. – P.: Renouard, H. Laurens, 1903. – 156 p. (Traduit par H. Peyre);

Schneider R. Pérouse. – P.: Renouard, H. Laurens, 1914. – 140 p.;

Vitry P. Tours et les chateaux de Touraine. – P.: Renouard, H. Laurens, 1912. – 178 p.;

Zelschinger H. Strasbourg. – P.: Renouard, H. Laurens, 1905. – 140 p.

74. *Burckhardt J.* Die Kunstwerke der belgischen Städte. – Düsseldorf, 1842. – 168 s. Сведения о Я. Буркхардте см.: *Neumann C.* Burckhardt J. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1903. – Bd. 47. – S. 381–391; *Kaegi W.* Jacob Burckharst. Eine Biographie. – Basel: B. Schwabe & C^{o}, 1947. – Bd. 1–2. – 582, 587 s.; – Bd. 3–7. – Basel, 1950–1982; *Kaegi W.* Burckhardt J. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1957. – Bd. 3. – S. 36–38; *Gossman L.* Burckhardt J. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 189–190.

75. *Burckhardt J.* Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. – Basel, 1855. – XV, 112 s.

76. Эта книга («Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch»), по словам Ж. Базена, «стала одним из классических трудов по истории, так что любая пара мало-мальски образованных молодоженов, отправляющихся в свое свадебное путешествие на Аппенины, непременно готовится к поездке по стране, держа в

руках книгу Буркхардта, выдержавшую уже добрую сотню изданий на всех языках» (*Базен Ж.* История истории искусств. – М., 1995. – С. 109).

77. *Waagen G.F.* The treasures of art in Creat Britain. – L.: J. Murray, 1854–1857. – V. 1–3; Galleries and cabinets of art in Great Britain… – L.: J. Murray, 1857. – VIII, 560 p. Сведения о Г. Вагене см.: *Lier H.A.* Waagen // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1896. – Bd. 40. – S. 410–414; *Lyas C.* Waagen // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 32. – P. 748.

78. *Dehio G.G.* Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. – 1ste Aufl. – Berlin: E. Wasmuth, 1905–1912. – Bd. 1–5; – 2te Aufl. – Berlin: W. de Gruyter und Co, 1922. – Bd. 2. – X, 558 s.; – Berlin, 1920. – Bd. 3. – VIII, 632 s.; Berlin, 1926. – Bd. 4. – VIII, 600 s.; – Berlin, 1928. – Bd. 5. – VIII, 552 s. Сведения о Г. Дегио см.: *Gall E.* Dehio // Neue Deutsche Biographie. – Berlin, 1957. – Bd. 3. – S. 563–564; Dehio // Deutschbaltisches Lexikon, 1710–1960. – Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1970. – S. 158–159.

79. *Муратов П.И.* Образы Италии. – М.: Республика, 1994. – 592 с.

80. Венгерский Национальный музей: (Обзор). К 175-летию со дня основания. – Будапешт: Корвина, 1978. – 451 с.; *Калитина Н.Н.* Музеи Парижа. – Л.-М.: Искусство, 1967. – 224, С.; – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 238 с.; *Кузнецова И.А.* Национальная галерея в Лондоне. – М.: Искусство, 1968. – 159 с. – (Города и музеи мира); *Панас К.* Художественный музей Метрополитен. – М.: Искусство, 1982. – 264 с. – (Города и музеи мира); *Седова Т.А.* Художественные музеи Бельгии. – М.: Искусство, 1973. – 224 с. – (Города и музеи мира); Цвингер. (Путеводитель). – Дрезден: (б. и.), 1983. – 31 с.; 24 л. ил.: (Государственное собрание произведений искусства в Дрездене / Пер. с нем. Н. Бониц); *Седова Т.А.* Старая Пинакотека в Мюнхене. – М.: Искусство, 1990. – 277, (1) с. – (Города и музеи мира).

81. *Freitag W.* Guidebook // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 13. – P. 817.

82. Inventaire général des richesses d'art de la France. – Paris, 1876–1913. – T. 1–22.

83. Die Bau- und Kunstdenkmäler:

– des Herzogtums Braunschweig. Bearb. von P. I. Meier und K. Steinacker. – Wolfenbüttel: Zwissler, 1896–1922. – Bd. 1–6;

– der Herzogtums Oldenburg. – Oldenburg: Stalling, 1896–1909. – Bd. 1–5.

– im Regierungsbezirk Cassel. – Marburg: Elwert, 1901–1934. – Bd. 1–8.

– der Provinz Ostpreussen. – Königsberg: Teichert in Komm., 1891–1899. – H. 1–9.

– der Provinz Pommern. – Stettin, 1898–1934. – T. 1–3 u. a.;

– des Rheingaues. – Frankfurt a. M., 1902–1905. – Bd. 1–2.

– der Rheinprovinz. – Coblenz, Düsseldorf: Voss, 1886. – 788 s.

– der Provinz Sachsen. – Halle, 1879–1911. – Bd. 1–29.

– der Provinz Schleswig – Holstein. – Kiel: Homann, 1880–1929. – Bd. 1–6.

– des Thüringens. – Jena: Fischer, 1898–1913. – H. 1–56;

– von Westfalen. – Münster: Schoeningh in Komm., 1893–1937. – Bd. 1–43;

– der Provinz Westpreussen. – Danzig: Bertling, 1884–1919. – Bd. 1–4 (H. 1–14);

– des Regierungsbezirk Wiesbaden. – Frankfurt a. M.: Keller, 1902–1921. – Bd. 1–6.

84. Die Kunstdenkmäler:

– des Grossherzogtums Baden. – Freiburg in Breissgau; Mohr, 1887–1909. – Bd. 1–8;

– des Königreich Bayern. – München: R. Oldenbourg, 1905–1909. – Bd. 1–6 (H. 1–21);

– der Provinz Brandenburg. – Berlin: Vossische Buchhandlerei 1907–1909. – Bd. 1, 6;

– der Provinz Hannower. – Hannower: C. Wolff, T. Schulze, 1899–1908. – Bd. 1–10;

– im Herzogtum Hessen. – Darmstadt: Bergstrasser; 1885, 1887; 1890; 1891 (тома без нумераций);

– der Rheinprovinz. – Düsseldorf: L. Schwann, 1891–1910. – Bd. 1–6, 8–9 (сост. P. Clemen u. a.).

Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler der Provinz Westfalen. – Münster: Coppenrathische Buchhandlerei, 1881–1886. – Stück 1–2 и др.

85. По Висбадену, Регенсбургу, Кенигсбергу и другим городам.

86. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. – Мінск: Беларуская савецкая энцыклапедыя, 1984–1987. – Т. 1–7. – (Кн. 1–8). (Тома и книги ненумерованные).

87. Название серии: American Guide Series / Ed. H. Rosenberg. – Washington, 1937–1949. Биографические сведения о редакторе серии см.: Rosenberg H. // The Concise dictionary of american Jewish biography. – Brooklyn, N. Y., 1994. – V. 2. – P. 526.

Библиографию путеводителей по США см. в кн.: *Post J.A., Post J.B.* Travel in the United States: A guide to information sources. (Geography and travel Information guide series. III). Detroit: M.J. Gale research C^{o}, 1981. – XII. 578 p.

88. The blue guides / Ed. by F. Muirhead (1918–1933), L. Russell (1933–1963), S. Rossiter (с 1963 г.) – L.: MacMillan and C^{o} (1918–1930), E. Benn (с 1931 г.), Paris: Librarie Hachette and Cie (с 1918 г.). О «Голубых путеводителях» см.: *Levivrai B.* Guides Bleus, guides verts and lunettes roses. – P. Edition du Cerf. 1975. – 158 p.; Avec les «Guides bleus», à travers la France et le monde. – Bibliothéque des voyages. – Hachette, 1959. – 304 p.

89. Polyglott-Reiseführer. – München: Polyglott-Reiseführer.

90. Encyklopedia-Guides / Ed. L. Nagel. – Paris, Génévé.

91. Hur manreser / Ed. A.Ö. Stömberg.

92. Companion Guides / Ed. V. Cronin. – N. Y.: Harper & Row, 1963–1982; – Englwood, N. J.: Prentice Hall, L.: Collins.

93. *Honour H.* The companion Guide to Venice. – N. Y.: Harper & Row, [1966]. – 287 p.

94. *Borsook E.* The companion Guide to Florence. – Englwood: Prentice Hall, L.: Collins, 1966. – 416 p.

95. Bildhandbuch der Kunstdenkmäler / Ed. R. Hootz. – München: Deutscher Verlag, 1966.

96. Серия «Kleine Kunstführer» / Ed. H. Schnell. – München, 1949. –

97. Серия «Grosse Kunstführer». – München, Zürich: Schnell und Steiner, 1960. –

98. Серия «Reclams Kunstführer». – Stuttgart: Reclam, 1961. –

99. Серия «Art treasures of the world». – N. Y.: McGrow and Hill, 1965. –

100. Серия «Guida artistica d’Italia». – Milano: Electa editrice, 1981 –

101. Серия «Guide de pneu». – P.: Michelin (Allert) et Cie; Travel-Guides. Англоязычные издания серии см.: Michelin Green Guides. – L., N. Y.: Dickens-press, 1961–1972; Michelin Tyre C°, 1973. – (В том числе: New York. Tourist-Guide. Michelin. – N. Y. (s. e.), 1988. – 172 p.).

102. Серия «Illustrated guides to the counties of England». – L.; Shell UK Ltd.

103. Начало серии путеводителей компании Кука положило издание: *Cook T.* Cook's Scottish tourist official directory. A guide to the system of towns in Scotland, under the direction of the principal railway, steamboat and coach companies. – L.: W. Tweedié, W.H. Smith & son (1861). – 124, 22 p.

Об основателе компании Т. Куке (1808–1892) и его сыне и продолжателе его дела Дж.М. Куке (1834–1892) см.: *F.R(ae).* Cook T. // The dictionary of national biography. – Supplement (I). – V. 2. – L., 1901. – P. 55–58.

104. Серия «European travel guide». – L.: American Express Company, 1926–1933.

105. Серия «Automobile association pocket guide».

106. *(Fodor E.).* Fodor's guide to Europe. 1964. – N. Y.: McKay, 1964. – 957 p.

107. *(Fielding T.).* Fieding's travel guide to Europe. – N. Y.: Fielding publications, 1967. – 1333 p.

108. *Frommer A.* Europe on & 20 a day. – N. Y.: Art. Frommer, 1963. – 64th edition. – 443 p.; *Frommer A.* Europe on 5 dollars a day. – N. Y.; A. Frommer publ., 1962. – 357 p.

109. Подробнее об этом см.: *Биск И.Я.* История исторической мысли в новое время: Западная Европа: XVIII в. – 90-е годы XIX в. – Иваново: Ивановск. ун-т, 1983. – С. 7–8.

110. *Neickelius C.F.* Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern. Mit Zusätzen und Anhängen von J. Kanold. – Leipzig; Breslau: Hubert, 1727. – S. 1–5, 9–11.

111. *Boettiger C.* Über Museen und Antikensammlungen. – Leipzig: Behr, 1808. – 31 s.

112. *Ledebur L. von.* Geschichte der Königlichen Kunstkammer in Berlin // Archiv für der Geschichtskunde der Preussisches Staates. – Berlin, 1831. – Bd. 6. – H. I. – S. 1–57.

113. *Klemm G.F.* Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland. – Zerbst: C.A. Cummer, 1837. – VI, 328 s. Сведения о Г. Клемме см.: *Schnorr von Carolsfeld F.* Klemm G.F. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig: Dunckler und Humblot, 1882. – Bd. 16. – S. 152–153. Клемм Г.Ф. // Энциклопедический словарь. – СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1895. – Т. XV. – Полутом 29. – С. 356.

114. *Curtius E.* Kunstmuseen, ihre Gechichte und ihre Bestimmung mit besonderer Rucksicht auf des Königliche Museum zu Berlin. Vortrag gehalte in Wissenschaftlichen Vereine am 26. Februar (1870 J.). – Berlin, 1870. – 30 s. Сведения о Э. Курциусе см.: *Kern O.* Curtius // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1903. – Bd. 47. – S. 580–587; *Kähler H.* Curtius // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1957. – Bd. 3. – S. 446–447.

115. *Dumesnil A.J.* Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes. – P.: J. Renouard, 1853. – 560 p.; Histoire des plus célèbres amateurs français. – P.: E. Dentu, 1858. – T. I (P.J. Mariette). – 394 p.; – 1857. – T. 2.

(J.B. Colbert). – 400 p.; – 1858. – T. I. (L.-G. Seroux d'Agincourt, T.-A. Desfriches). – 394 p.; Histoire des plus célèbres amateurs étrangers, espagnols, anglais, flamands, hollandais et allemands et de leur relations avec les artistes. – P.: J. Renouards, 1860. – T. 5. – 11, 511 p. Сведения об А.-Ж. Дюмениле см.: *Vapereau G.* Dictionnaire universel des contemporains. – 6 me éd. – P., 1893. – Cln. 504.

116. *Bonnaffé E.* Les collectionneurs l'ancienne Rome, notes d'un amateur. – P.: A. Aubry, 1867. – VII, 133 p.; *Bonnaffé E.* Les collectionneurs de l'ancienne France. Notes d'un amateur. – P.: A. Aubry, 1873. – 122 p.; *Bonnaffé E.* Les amateurs de l'ancienne France: Le surintedant Fouquet. – P.: J. Rouam, 1882. – 103 p. (Bibliothéque internationale de l'art); *Bonnaffé E.* Dictionnaire des amateurs français au XVII siéle. – P.: A. Quantin, 1884. – XVI, 353 p. Сведения об Э. Боннаффе см.: *Blumer M.L.* Bonnaffé E. // Dictionnaire de biographie française. – P., 1954. – T. 6. – Cln. 969–970.

117. *Murray D.* Museums. Their history and their use. With a bibliography and list of museums in the United Kingom. – Clasgow: J. Maclehose and sons, 1904. – V. I. – XV, 339 p.

118. *Schlosser J. von.* Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte der Sammelwesens. – Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1908. – 146 s. Сведения о Ю. фон Шлоссере см.: *Базен Ж.* История истории искусств. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – С. 126–127.

119. *Scherer V.* Deutsche Museen. – Jena: Diederichs, 1913. – 288 s.

120. *Richter C.* Das Anatomische Theater. – Berlin, 1936. – 156 s. (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften. – H. 16).

Отдельные историко-музейные вопросы в межвоенный период рассматривались и в других работах. Отечественный музеевед Ф.И. Шмит уделил внимание развитию преимущественно предмузейного собирательства в своих монографиях, посвященных теории музейного дела (Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела. – Харьков: Союз, 1919. – С. 3–29; Музейное дело: Вопросы экспозиции. – Л.: Academia, 1929. – С. 17–51). (О Ф.И. Шмите см.: *Чистотинова С.* Федор Иванович Шмит. – М.: Дело, 1994. – Вып. 1. – 208 с.).

Р. Берлинер в своей статье «О ранней истории всеобщего музееведения в Германии (*Berliner R.* Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. – 1928. – Bd. 5. – Neue Folge. – H. 3. – S. 327–352) описал первые музеографические сочинения в Германии.

121. *Rigby D., Rigby E.* Lock, stock and barrel. – Philadelphia: Lippincott, 1944. – 312 p.

122. *Taylor F.* The taste of angels: A history of art collecting from Rameses to Napoléon. – Boston: Little, Brown, 1948. – 661 p. Сведения о Ф. Тейлоре см.: Taylor F. // Who was who in America. – Chicago: Marquis Who's who, 1963. – V. 3. 1951–1960. – P. 842–843; *Davison M.B.* Taylor F. // The dictionary of american biography. – N. Y., Ch. Scribner's sons, 1980. – Supplement 6. (1956–1960). – P. 620–621; Taylor F. // The concise dictionary of american biography. Complete to 1970. – 4^{th} ed. – N. Y.: Ch. Scribner's sons. 1990. – P. 1149.

123. Черты, присущие книге Ф. Тейлора «Ангельский вкус», характерны и для исследований этого же типа: А. Сааринен. «Горделивые владельцы. Жизне-

описания, времена и вкусы некоторых предприимчивых американских коллекционеров произведений искусства» (*Saarinen A.* The proud possessors. The lives, times and tastes of some adventurous american art collectors. – N. Y.: Random House, 1958. – XXIV, 423 p.; – 2nd ed.: The proud possessors (on american art collectors). – L.: Weidenfeld & Nicholson, 1959. – XXIV, 423 p.), М. Реймса «Странная жизнь предметов. История любознательности» (*Rheims M.* La vie ètrange des objets. Histoire de la curiosité. – P.: Plon. 1959. – 440 p.; Art on the market. Thirty five centuries of collecting and collectors / Translated from French by D. Pryce-Jones. – L.: Weidenfeld & Nicholson, 1961. – XIV, 274 p.; The strange life of objects. Thirty five centuries of art collecting and collectors from Midas to Paul Getty / Translated by D. Pryce-Jones. – N. Y.: Atheneum, 1961. – 274 p.; La vie étrange des objets. – 2de éd. – P.: (Union générale d'editions), 1963. – 379 p.), П. Кабанне «Роман о великих коллекционерах» (*Cabanné P.* Le roman des grandes collectionneurs. – P.: Plon, 1961. – 311 p.; The collectors. – L.: Cassell, (1963). – XVIII, 305 p.; Wielcy kolekcjonierzy. – Krakòw: Wydawnictwo literackie, 1978. – 277; (3) s.), Дж. Хелмэна «Банкиры, кости и бабочки» (*Hellmann G.* Bankers, bones and beetles. – Garden City: The Natural history press for the American Museum of natural history, 1969. – 275 p.).

О популярности книг такого профиля и жанра свидетельствуют их переиздания. Тем не менее полноценной истории музейного дела, ввиду их очеркового характера, эти издания не могут дать.

124. *Wittlin A.S.* The museum. Its history and its tasks in education. – L.: Routledge & Kegan Paul, 1949. – 297 p. Сведения об А.С. Виттлин см.: Wittlin A.S. // Contemporary authors. Permanent series. A bio-bibliograhical guide to current authors and their works. – Detroit: Detroit research C°, 1974. – V. 45–48. – P. 649.

125. *Wittlin A.S.* The museum. In search of usable future. – Cambridge (Mass.): The MIT press, 1970. – 295 p.

126. *Whitehill W.M.* The East India Marine Society and the Peabody museum of Salem. A sesquicentennial history. – Salem: Peabody Museum, 1949. – 244 p.

127. *Luckhurst K.W.* The story of the exhibitions. – N. Y., 1951. – 122 p. Тематика книги Лакхерста продолжена в работах: *Alwood J.* The great exhibitions. – L.: Studio vista, 1977. 192 p.; *Мезенин В.* Парад Всемирных выставок. – М.: Знание, 1990. – 160 с.

128. История музейного дела в СССР. – М., 1957. – Вып. I. – 192 с.; Очерки истории музейного дела в России. – М., 1960. – Вып. 2. – 380 с.; – М., 1961. – Вып. 3. – 364 с.; Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1963. – Вып. 5. – 406 с.; – М., 1968. – Вып. 6. – 434 с.; – М., 1971. – Вып. 7. – 416 с. К этой серии примыкают посвященные вопросам истории музейного дела в стране «Труды Научно-исследовательского института музееведения» (М., 1961. – Вып. 11). Редактору и одному из соавторов этого многотомного издания А.М. Разгону посвящено изд.: Научное наследие А.М. Разгона и актуальные проблемы музееведения: (Чтения к 70-летию рождения А.М. Разгона): Тезисы докладов. – М.: (Б. и.), 1989. – 41 с.

129. *Чижова Л.В.* Из истории художественных музеев России. – М.: РГГУ, 1991. – 84 с.; *Овчинникова Б.Б., Чижова Л.В.* Из истории русских музеев. – Екатеринбург: Уральский университет, 1992. – 115 с.

130. *Фролов А.И.* Предисловие // История музейного дела: Библиографический указатель отечественной и зарубежной литературы / Сост.: З.С. Бутаева, Н.В. Фатигарова. – М.: НИИК, 1990. – С. 5.
131. *Закс А.Б.* Музееведческий центр России (1930 – 1960-е годы) // Вопросы истории. – 1994. – № 10. – С. 166.
133. *Holst N. von.* Künstler-Sammler-Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde. – Darmstadt, Berlin, Neuwied: Luchterhand, 1960. – 303 s.
134. *Holst N. von.* Creators, collectors and connoisseurs. The anatomy of artistic taste from Antiquity to the present day. – N. Y.: G.P. Putnam's sons, 1967. – 400 p. Биографические сведения о Н. фон Хольсте см.: Holst N. von // Kürschners deutsches Gelehrtkalender 1961. – 9[te] Aufl. – Berlin, 1961. – S. 813.
135. *Bazin G.* Le temps de musées. – (Liége): Desoer, 1967. – 300 p. (Collection «I'art témoin»). Биографические сведения о Ж. Базене см.: Who's who in France. 1987. – P.: Lafitte, 1987. – P. 219; Who was who in America with world notables. – New Providence: Marquis Who's who, 1993. – V. 10 (1989–1993). – P. 22. О создании им книги «Время музеев» см.: *Базен Ж.* История истории музеев. – М., 1995. – С. 367.
136. *Bazin G.* The museum age. – N. Y.: Universe Books, 1967. – 302 p.
137. *Plagemann V.* Das deutsche Kunstmuseum, Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. – München: Vg f. Kunstwissenschaft, 1967. – 416 s.
138. *Pommelet S.* Printed resource material available for museum training… // Leicester, 1983. – P. 40.
139. *Bedini S.A.* The evolution of science museum // Technology and culture. – 1965. – № 5. – P. 1–29.
140. *Klemm F.* Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen // Deutsche Museum Abhandlungen und Berichte-Jahrgang 41. – H. 2. – München-Düsseldorf, 1973. – 60 s.
141. *Sachs H.* Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike zur Gegenwart. – Leipzig: Koehler und Amelang, 1971. – 197 s.
142. *Alexander E.P.* Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums. – Nashville: AASLH Press, 1979. – P. 3–116. Биобиблиографические сведения об Э. Александере см.: *Anderson W.T.* Foreword // Alexander E.P. Museum in motion. – P. XI–XII; Alexander E.P. // Contemporary authors. Permanent series. A biobibliographical guide for current authors and their works. – Detroit, 1971. – V. 33–36. – P. 21.
143. *Alexander E.P.* Museums in motion. – Nashville, 1979. – P. 19.
144. *Станюкович Т.В.* Этнографическая наука и музеи. – Л.: Наука, 1978. – 286 с.
145. *Schreiner K.* Geschichte der Musealwesens. (Kurzer Überblick.) – Waren, 1983. – Von den Anfängen bis 1789. – H. 3. – T. 1. – 64 s.; – Waren, 1986. – 1789 bis zum Gegenwart. – H. 3. – T. 2. – 98 s. (Einführung in die Museologie).
146. *Eisel F.* Zur Funktionbestimmung der lokalen Geschichtsvereine und die Heimatsmuseen in der preussisches Provinz Brandenburg vor 1918 // Fallstudie: Historischer Verein zu Brandenburg a. H. und sein Museum 1868. Bis 1918. – Berlin, 1986. – H. 24. – 193 s.
147. *Lewis G.D.* (Ch.) 2. Collecting, collectors and museums. A brief world survey // Manual of curatorship. A guide to museum practice / Ed. M.A. Thompson and

oth. – L.: Butterworths, 1984. – P. 7–22; – (Ch.) 3. Collections, collectors and museums in Britain to 1920 // Ibidem. – P. 23–37; – (Ch.) 4. Museums in Britain: 1920 to present day // Ibidem. – P. 38–53. Сведения о Дж. Льюисе см.: Lewis G.D. Aus- und Weiterbildung für des Museumswesen in der Universität Leicester // Neue Museumskunde. – 1989. – Jahrgang 32. – № 1. – S. 4.

148. *Żygulski Z.* Junior. Muzea na świecie, Wstęp do muzealnictwa. – Warszawa: PWN, 1982. – S. 11–74. См. также русский перевод двух параграфов этой части книги, сделанный А.А. Гужаловским, под названием «Музеи мира. Введение в музееведение» (М.: НИИК, 1989. – 39 с.).

149. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980–1988. – Cz. 1. – 218, (2) s. – Cz. 2. – 230 s. Рецензия второй части этой книги (во многом, по нашему мнению, несправедливая) – *Fabiański M.* Recenzia // Biuletyn historii sztuki (Warszawa). –1988. – R. 50. – Nr. 3. – S. 280–283. Сведения о З. Важбиньском см.: Ważbiński Z. // Pracownicy nauki i dydaktyki Uniwersyteta Mikołaja Kopernika w Toruniu. 1945–1994. – Materiały do biografii. – Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, w Toruniu, 1995. – S. 62–63.

150. *Alexander E.P.* Museum masters. Their museums and their influence. – Nashville: AASLH Press, 1983. – X, 428 p.; Museums in America. Innovators and pioneers. – Walnut Creek, L., N. Delhi; Altamira press, 1997. – 224 p.

151. *Rasmussen H.* Dansk museums Historie: de kultur-historiske museer. – Roskilde: Dansk Kulturhistoricke museums-Forening, 1979. – 226 s.; *Rybecký M.* Musealna slovenska spolecnost’ a jej miesto v nàrodnij kultúre. (Prispevok k dejinam slovenskeho músejnictva). – Bratislava: Osveta, 1983. – 228 s. К этим работам тематически примыкают монографии: *Куклинова И.А.* Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб.: СПбГУКИ, 2001. – Ч. 1. – 147 с.; *Гужалоўскі А.* Нараджэнне беларускага музея. – Мінск: НАРБ, 2001. – 124 с.; *Гужалоўскі А.* Музеі Беларусі (1918 – 1941 гг.). – Мінск: НАРБ, 2002. – 176 с.

152. *Hudson K.* Museums of influence. – Cambridge: Cambridge University press, 1987. – 220 p. Есть русский перевод Л. Мотылева: *Хадсон К.* Влиятельные музеи. – Новосибирск: Новосибирск. хронограф, 2001. – 194 с.

153. *Омельченко Ю.А.* Шкільні музеі. – Київ: НМКВО, 1991. – 125 с.; Розвиток учбових музеїв. – Київ, Радянська школа, 1988. – 194 с.

154. *Равикович Д.А.* Формирование государственной музейной сети: (1917 – первая половина 60-х годов). – М.: НИИК, 1988. – 151 с.

155. *Pomian K.* Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venice: XVI – XVIII siécie. – P.: Gallimard, 1987. – 367 p.

156. *Pomian K.* Der Ursprung des Museums: vom Sammeln. – Berlin: K. Wagenbach, 1988. – 109 s.

157. *Pomian K.* Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi: Venezia, XVI – XVIII secolo. – Milano, 1989; Collectors and curiosities. Paris and Venise: 1500–1800. – Cambridge: Polity, 1990. – 320 p.; Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja. XVI – XVIII wiek. – Warszawa: PIW, 1996. – 424 s.

158. *Полунина Н.М., Фролов А.И.* Основатели. Российские просветители. – М.: Сов. Россия, 1990. – 133 с.; *Фролов А.И.* Основатели российских музеев. – М.: РГГУ 1991. – 80 с. См. также: *Полунина Н.М., Фролов А.И.* Коллекционеры старой Москвы: Иллюстрированный биографический словарь. – М.: Независимая газета,

1997. – 527, 1 с.; *Полунина Н.М.* Кто есть кто в коллекционировании старой России: Новый биографический словарь. – М., 2003. – 560 с.

159. Музей и власть. – М., 1991. – Ч. 1–2. – 322, 190 с.; *Каспаринская С.А., Златоустова В.И., Кузина Г.А.* Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках. – М., 1992. – 68 с.

160. Исключением являются работы П. Кабанне и А.С. Виттлин. П. Кабанне первый свой очерк в книге «Роман о великих коллекционерах» (*Cabanné P.* Le Roman des grandes collectionneurs. – P., 1961; The great collectors. – L., 1963; Wielcy kolekcjonierzy. – Kraków, 1978) посвятил Екатерине II. А.С. Виттлин в своей книге «Музей. В поисках полезного будущего» (The museum. In search of usable future. – Cambridge, Mass., 1970) отвела несколько страниц советскому музейному делу (с. 119–138, 147–148), рассмотрев его развитие достаточно объективно, судя по высказываниям автора, с социал-демократических позиций, но, отметила утраты части музейного художественного наследия в нашей стране в советский период со ссылкой на исследования: *Conway W.M.* Art treasures in Soviet Russia. – L.: Arnold, 1925. – P. 136, 173; *Treue W.* Art plunder. The fate of works of art in War. Revolution and peace. – N. Y.: John Day, 1961. – P. 263. (См.: *Wittlin A.S.* The museum. In search of usable future. – Cambridge, Mass., 1970. – P. 275).

161. Исключением являются ст.: *Белозерова В.Г.* История музеев и реставрационного дела в КНР: (до «культурной революции») // Художественное наследие. – М., 1980. – № 6 (36). – С. 152–169; *Калитина Н.Н.* Великая Французская революция и создание национальных музеев Франции (1789–1799) // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 1992. – Серия II. История, языкознание, литературоведение. – Вып. 2. (№ 9). – С. 15–21.

К главе III

1. *Gluziński W.* U podstaw muzeologii. – Warszawa: PWN, 1980. – S. 431–432.

2. *Махлина С.Т.* Семиотический аспект музейной экспозиции // Музей в современной культуре: Сб. научн. тр. – СПб.: СПбГАК, 1997. – Т. 147. – С. 109–119.

3. *Маринетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма // Маринетти Ф.Т. и др. Манифесты итальянского футуризма / Пер. В. Шершеневича. – М.: Тип. Русского товарищества, 1914. – С. 6–10; Также в кн.: *Тастевен Г.* Футуризм (на пути к новому символизму). С приложением главных футуристических манифестов Маринетти. – М.: Ирис, 1914. – Приложение. – С. 7–10.

Почти одновременно с Ф.Т. Маринетти французский писатель Морис Баррес и музейный работник Саломон Рейнак называли музеи «моргами», «кладбищами», «подвалами», во время студенческих волнений в Париже (май 1968 г.) группа профессионалов-музееведов объявила музеи «буржуазными» институтами. В это же время в ходе массового левого движения в США некоторые художники отрицали положительную роль музеев в современном обществе. В 1970 г. французский художник В. фон Вазарели писал: «Я хочу в заключение уточнить понятие «музей», то, что создает музей: это единственное и незаменимое место паломничества для пассивного созерцания его предметов публикой» (Цит. по: *Bazin G.* Muséologie // Encyclopaedia universalis. – P., 1990. – Corpus 15. – P. 921).

4. *Кириллов В.Т.* Мы // Стихотворения. – М.: Сов. литература, 1933. – С. 15.

5. *Маяковский В.В.* Радоваться рано // Полн. собр. соч. – М., 1956. – Т. 2. – С. 16.

6. *Сартр Ж.П.* Я сжег бы Мону Лизу // Литературная газета. – 1973. – 14 ноября. – С. 15.

7. *Колаковский Л.* Обожествленная политика // Новое время. – 1993. – № 23. – С. 58.

8. Цит. по: *Уорд Дж.* В поисках прошлого // СССР–США. Открытия. – М.: Физкультура и спорт, 1990. – С. 38.

9. *Alexander E.P.* Museums in motion. An introduction to the history and the function of museums. – Nashville: AASLH, 1979. – P. 92–93; *Шпотов Б.М.* Генри Форд: легенды и действительность // Преподавание истории в школе. – 1995. – № 3. – С. 19.

10. Цит. по: *Alexander E.P.* Museums in motion. – Nash., 1979. – P. 93.

11. ICOM Statutes. – Paris: ICOM, 1974. – Цит. по: Кодекс профессиональной этики. – Париж: Международный Совет музеев ИКОМ, (б. г.) – С. 2–3. Подчеркнуты и выделены шрифтом изменения, которые были приняты и внесены в Устав Международного совета музеев (ИКОМ) на XX Генеральной Ассамблее ИКОМ в Барселоне (Испания) 6 июля 2001 г.

12. *Špet J.* Dèjiny muzejnictví a jejich áktualní úkoly // Muzeologické sešity. Supplementum (3). Muzeologický seminár 83. – Brno: Moravské muzeum, 1985. – S. 21, *Peiger J.* Z diskuse // Ibidem. – S. 29.

12а. См.: *Поршнев В.П.* Архитектурные особенности античных мусеев по данным памятников письменности // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – V. – СПб.: Наука, 2001. – С. 115–122.

13. *Parsons A.* The Alexandrine library. Glory of the Hellenic world. Its rise, antiquities and destructions. – L.: Cleaver-Hume, 1952. – P. 83–105; *Fraser P.M.* Ptolemaic Alexandria. – Oxford: Clarendon press, 1972. – V. 1. Text. – P. 312–319. – V. 2. Notes. – P. 305–335; *Боннар А.* Греческая цивилизация. – М.: Изд. иностр. лит., 1962. – Т. 3. От Еврипида до Александрии. – С. 243–248; *Борухович В.Г.* В мире античных свитков. – Саратов: Изд. Саратовского гос. ун-та, 1976. – С. 143–170; *Чистяков Г.П.* Эллинистический Мусейон (Александрия, Пергам, Антиохия) // Эллинизм: восток и запад. – М.: Наука, 1992. – С. 298–315; *Поршнев В.П.* Об организации союзов служителей Муз // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – VI. – СПб., 2002. – С. 149–153.

14. *Шмит Ф.И.* Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерки истории и теории музейного дела. – Харьков: Свет, 1919. – С. 5–6.

15. *Abt J.* Museum // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 22. – P. 359–360.

16. *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja. XVI – XVIII wiek. – Warszawa: PIW, 1996. – S. 319–326.

17. *Coppens Y.* La grand aventure paléontologique est-africaine // Le courrier du Centre National de la recherche scientifique. – 1975. – Avril. – № 16. – P. 36–37.

18. *Clark J.* Desmond. Africa in prehistory: peripheral or paramount? // Man (N.S.). – 1975. – № 10. – P. 190.

19. Hommes de le préhictoire. Marseille. Musée Borély. Catalogue d’exposition, 1974. – P. V–IX.

20. *Leroi-Gourhan A.* Préhistoire de l’art occidental. – P., 1965. – (L’art les grandes civilisations. – № I). – P. 35; *Leroi-Gourhan A.* Le geste et la parole. – P., 1965. – V. I. – P. 152.

21. *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – War., 1996. – S. 18, 21, 38, 87.

22. *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – War., 1996. – S. 60.

23. К. Помян (*Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – War., 1996. – S. 49.) полагает, что исследование собирательства не должно замыкаться в пределах изучения индивидуальной психологии, которая трактует в этом вопросе все при помощи понятий «вкуса», «интересов», «эстетического удовольствия». Отдельные психосоциологические мотивы собирательства рассмотрели в своих работах А. Коде (*Codet H.* Essai sur le collectionisme. – P., 1921. – 103 p.), М. Реймс (*Rheims M.* La vie étrange des objets. – P., 1963), А. Сааринен (*Saarinen A.* The proud possessors. – N. Y., 1958), П. Кабанне (*Cabanné P.* Le roman des grands collectionneurs. – P., 1961), К. Малиновский (*Malinowski K.* Psychologizne i socjologiczne przesłanki kolekcjonerstwa i opieki nad zabytkami. – Poznań, 1973. – 42 s.) и некоторые другие авторы.

24. *Wittlin A.S.* The museum. In search of usable future. – Cambridge, Mass., 1970. – P. 4.

25. *Pomian K.* Kolekcjonerstwo i filozofia (narodziny nowożytnego muzeum) // Archiwum historii filozofii i myśli społecznej. – 1975. – T. 21. – S. 34.

26. *Alexander E.P.* Museums in motion. – Nashville, 1979. – P. 9.

27. *Rouse W.H.D.* Greek votive offerings: An essay in the history of Greek religion. – Cambridge: Cambridge University Press, 1901. – P. 222.

28. Цит. по: *Murray D.* Museums. Their history and their use. – Glasgow, 1904. – V. 1. – P. 3. В Риме выставленный в церкви Сан Джакопо мраморный стол в начале XVIII века по сведениям того же Дж. Адиссона назывался тем алтарем, на котором праотец Авраам готовился принести в жертву Богу своего сына Исаака (Кн. «Бытие», 22.9). См.: *Addison J.* Remarks on several parts of Italy in the 1701, 1702, 1703. – L.: Jacob Tonson, 1705. – 534 p. (Книга выдержала 15 английских изданий). Реликвии как предметы сакрального характера не только хранились в храмах, но и перевозились с собою их владельцами. Эти лица при переездах с места на место возили с собою реликварии (переносные ковчежцы для хранения реликвий), как наиболее ценное украшение покоев знатной дамы, доспехов рыцаря, парадного зала монарха. Во время осады крепости реликварий могли установить на крепостном валу, владелец реликвии держал ее над собой, если ему угрожала гроза.

29. *Светлов Г.* Колыбель японской цивилизации. – М., Искусство, 1994. – С. 121; *Liengpruksawan M.H.* Shosoin, Todaiji // The dictionary of art. [Art.]: Nara – N. Y., 1996. – V. 22. – P. 494–495.

30. *Farhad M.* Mashad // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 548; – *Czapski J.* Na nieludzkiej ziemi. – Paryż: Kultura, 1984. – S. 270.

31. Многие из этих предметов попали после завоевания конкистадорами Америки в современные им коллекции. Художник А. Дюрер созерцал такие предметы в коллекции наместницы Испанских Нидерландов Маргариты Австрийской в Мехельне (ныне в Бельгии) и сообщал: «В своей жизни я никогда не видел ничего подобного, чем бы так наслаждалось мое сердце, как эти вещи, потому что я увидел среди них чудесные произведения искусства, и поэтому я восхищался утонченным дарованием жителей дальних стран, которые их создал». (Цит. по: *Jones D.M.* Museums, exhibitions and collections // The dictionary of art. [Art.]: Mesoamerica, pre-Columbian. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 264–265).

32. *Гомер*. Илиада / Пер. Н. Гнедича. – Л., Наука, 1990. – С. 347.

33. *Фукидид.* История / Пер. Ф. Мищенко. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1915. – Т. 1. – С. 106. В 422 г. до н. э. афиняне были должны вернуть 4750 талантов храму Афины Полиады, 30 талантов храму Афины Нике и 800 талантов храмам других божеств, что в сумме вместе с процентами составляло около 7000 талантов (*Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Warszawa, 1996. – S. 24).

34. Наиболее известны привезенные в Рим трофеи Марка Клавдия Марцелла, покорившего Сиракузы на Сицилии (они упомянуты Титом Ливием в его «Истории Рима от основания города» (XXV, 40, 1–3) и Плутархом в его «Сравнительных жизнеописаниях («Марцелл», 21), Луция Корнелия Сципиона Азиатика, победившего в 190 г. до н. э. при Магнесии правителя державы Селевкидов Антиоха III, Марка Фульвия Нобилиора, победителя при Амбракии (189 г. до н. э.), Эмилия Павла, разгромившего в 167 г. до н. э. македонцев, Луция Муммия Ахайского, разорившего в 146 г. до н. э. Коринф (*Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. Кн. XXXV. VIII. 24 / Пер. Г.А. Тароняна. – М.: Ладомир, 1994. – С. 83). Чтобы получить представление о размерах римских трофеев, достаточно сказать, что полководец Марк Фульвий Нобилиор привез из похода в 189 г. до н. э. 885 бронзовых и 230 мраморных греческих скульптур, другой полководец в триумфе вез 250 повозок со статуями (История древнего Рима / Под ред. В.И. Кузищина. – 2-е изд. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 101, 195; *Rowell Ch.* Exhibition // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 10. – P. 675; *G. Car(dinali).* Fulvio Nobilior Marco // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1932. – T. 16. – P. 165). О состоянии и содержании таких скульптур в Риме см.: *Homo L.* Les musées de la Rome impériale // Gazette des beaux arts. – 1919. – № 61. – P. 21–46, 177–208; *Strong D.E.* Roman museums // Archaeological theory and practice. – L., N. Y.: Seminar press, 1973. – P. 247–263.

Иногда трудно отличить личные собрания от владетельных сокровищниц. Так, среди 150-ти предметов из бронзы, нефрита, слоновой кости, обнаруженных археологами в гробнице Фу Хао, жены императора У-ди (I век до н. э.), раскопанной вблизи Аньяна (Китай), 170 предметов принадлежали покойнице лично, судя по нанесенным на эти вещи надписям. (*Beurdeley M.* Collectors and collections // The Dictionary of art. [Art.]: China.– N. Y., 1996. – V. 7. – P. 152).

35. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – С. 196–198; *Гуревич А.Я.* Культура средневековья и историк конца XX века // История мировой культуры. Наследие Запада: Курс лекций. – М.: РГГУ, 1998. – С. 217.

36. Королевская сокровищница представляла собой символ власти, передававший сознание связи народа с этой властью. С сокровищницей, как и вообще с королевской властью, тесно связывалась судьба народа. В 572 г. очередной завоеватель Италии лангобардский король Альбоин был убит в Вероне по наущению своей жены Розалинды. Опасаясь мести, она уехала в Равенну, захватив с собой королевскую казну (Marius de Avensis. Chronica // Monumenta Germaniae historia. – (Series «Auctoris antiquissimorum»). – Berlin: Weidmann. – 1895. – T. XIII. – Fasc. 2. – P. 232–239; The Fourth book of the Chronicle of Fredegar. With its continuations / Ed. J.M. Wallace-Hadrill. – L., 1960. – III, 65–66; *Collins R.* Europa wczesnośredniowieczna. – Warszawa: Państwowy Instytut wydawniczy, 1996. – S. 213). При этом, по словам каталонского епископа Иоанна Бикларского, лангобар-

ды «остались без короля и без сокровищницы» (*Juan de Biclaro, obispo de Gerona*. Su vida y sa obra, anno 573. – Madrid, 1960. – P. 82).

Умножая сокровища, король тем самым умножал славу своего народа. Франкский король Хильперик, повелев изготовить для него большое золотое блюдо, заявил, что «сделал это для прославления и возвеличения народа франков» (Gregorii episcopi Turonensis Liber VI historiarum // Monumenta Germaniae historia. Scriptores rerum Merovingiarum. – 2[te] Aufl. – Hannoverae, 1951. – T. 2. – P. 266); *Ронин В.К.* Франки, вестготы, лангобарды в VI – VIII вв.: политические аспекты самосознания // Одиссей. Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры, 1989. – М.: Наука, 1989. – С. 69–71.

37. Французский король Филипп IV Красивый в начале XIV века разгромил монашеский орден тамплиеров, обвинив их в измене и ереси, и конфисковал под этим предлогом имущество ордена, включая собрание редкостей. Его преемники прибегали к конфискации церковного имущества и во время Столетней войны, и в ходе религиозных войн против гугенотов.

38. *Разгон А.М.* Музееведение как научная дисциплина // Музееведение. Музеи исторического профиля / Под ред. К.Г. Левыкина и В. Хербста. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 16.

39. *Malinowski B.* Argonauts of the Western Pacific. – L., N. Y: Routledge, 1922. – P. 169, 173.

40. *Цзылинь У.* Музей глиняных воинов и лошадей погребального комплекса Цинь Шихуанди // Museum. – 1985. – № 147. – С. 16–22; *Michaelson C.* Lingtong // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 431–433.

41. Построенная в 2800 г. до н. э. пирамида Хуфу (Хеопса) достигала высоты 148 м, а длиной каждой из своих четырех сторон свыше 230 м. В ее строительстве было использовано около 2300 тысяч каменных блоков. Каждый из них весил 2,5 т. Чем громаднее, выше и несокрушимее пирамиды, тем дольше и прочнее считалось увековеченным имя фараона. Вероятнее всего, инициаторами подобных строительных проектов двигала «жажда вечности» как индивидуального выражения сложившихся в древневосточных монархиях общественных отношений.

42. В числе трофеев были стела царя Аккада Нарам-Суэна (2236 – 2200 гг. до н. э.), и стела со сводом законов вавилонского царя Хаммурапи (1792 – 1750 гг. до н. э.) (*Unger E.* Assyrische und babylonische Kunst. – Breslau: F. Hirt, 1927. – S. 62–63; История древнего Востока / Под ред. В.И. Кузищина. – 2-е изд. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 252).

43. *Unger E.* Assyrische und babylonische Kunst. – Breslau, 1927. – S. 63.

44. Другое дело, долго ли сохранялись эти статуи. Смена политической конъюнктуры приводила к тому, что статуи сбрасывали и разрушали так же быстро, как и воздвигали. Месть по отношению к тому кого не любили, распространялась на его памятники: народ их уничтожал, как только это позволяла обстановка. Принятый в Риме «Закон об осуждении памяти» предписывал разрушение всех статуй, рельефов и надписей в честь осужденного. Это делалось для того, чтобы имя и облик осужденного не запечатлялись в памяти ныне живущих и последующих поколений.

45. *Хафнер Ш.* Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе. – М.: Прогресс, 1984. – С. 25.

46. *Петроний Арбитр*. Сатирикон. – М.: Вся Москва, 1990. – С. 87–88.

47. *Светоний Транквилл*. Жизнь двенадцати цезарей. О знаменитых людях. Фрагменты. – М., 1964. – С. 88.

48. *Плиний Старший*. Естествознание. – М., 1994. – С. 79.

49. *Malinowski B.* Argonauts of the Western Pacific. – L., N. Y., 1922. – P. 88–89.

50. *Montanari F.* The Roman Forum. The Palatine. – 2nd ed. – Rome: Tourifon Guide, 1994. – P. 3, 10.

51. *Павсаний*. Описание Эллады / Пер. С.П. Кондратьева. – СПб., 1996. – Т. 2. – VIII. 27. 1. – С. 216.

52. *Павсаний*. Описание Эллады. – СПб., 1996. – Т. I. – I. 3. 4. – С. 50.

53. *Павсаний*. Описание Эллады. – СПб., 1996. – Т. I. – III. 3. 8. – С. 199.

54. Стоит привести пример одного из первых гуманистов XIV века Франческо Петрарки, который высказывался за объединение Италии. Он коллекционировал античные монаты и подарил императору «Священной Римской империи» Карлу IV Люксембургскому коллекцию медалей с изображениями римских императоров. Ф. Петрарка пожелал Карлу IV следовать их примеру (*Weiss R.* Petrarch als Antiquarian // Classical, Mediaeval and Renaissance studies in honour of B.L. Ullman. – Roma, 1964. – N. 2. – P. 31–33).

Памятники истории и культуры использовались в целях восстановления былого величия Рима. Политический деятель Кола ди Риенцо возглавил провозглашенную им в ходе народного восстания против своеволия местных баронов Римскую республику в 1347 г. Идею величия Рима Кола ди Риенцо воспринял благодаря чтению античных источников. По свидетельству современника Риенцо его биографа этот политический деятель целыми днями рассматривал мраморные руины зданий и останки статуй, рассредоточенные по Риму (*Anonimo Romano.* La vita di Cola di Rienzo / Ed. A. Frugoni. – Firenze: F. Le Monnier, 1957. – P. 33).

Собранная Колой ди Риенцо коллекция античных монет также оказала влияние на формирование им культа имперского Рима. Текст обнаруженного в римском соборе святого Иоанна в Латеране бронзовой таблицы «Закона о величии власти» императора Веспасиана Кола ди Риенцо публично зачитал после взятия повстанцами власти в свои руки. Текст был им истолкован в том смысле, что высшая власть в городе принадлежит народу, а тот доверяет ее императорам. Этим Кола ди Риенцо обосновывал свой титул «трибуна Августа» (*Weiss R.* The Renaissance discovery of classical antiquity. – 2nd ed. – Oxford: Blackwell, 1988. – P. 40–42).

55. Идея преемственности Римской империи, империи Карла Великого и «Священной Римской империи» основывалась на политическом культе Рима, выраженном еще в древности в формулировке «Рим глава мира». Эта формулировка присутствовала в виде надписи на булле Фридриха I Барбароссы (1152–1190) из династии Штауфенов. Этот правитель считал себя преемником Карла Великого и римских императоров, призванным повелевать всеми народами Западной Европы. Рим рассматривался в этом контексте как символ мировой цивилизации (*Schramm P.E.* Kaiser, Rom und Renovatio. Studien zur Geschichte den Römischen Erneurungsgedenkens vom Ende des Karolingiches Reiches bis zum Investiturtreit. – 3te Aufl. – Darmstadt: Wissenschaft. Buchgesell, 1962. – S. 179–182; *Kahsnitz R.* Armillariae aus dem Umkreis Friedrich Barbarossa // Anzeiger des

Germanisches Nationalmuseums. – 1979. – S. 7–46; *Kuder U.* Frederick // The dictionary of art. [Art.]: Hohenstaufen. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 646).

Еще Карл Великий (768–814) построил свою резиденцию в Аахене с использованием привезенных из Италии мраморных колонн и капителей, а император Фридрих II Штауфен (1212–1250) приказал построить в Палермо, Капуе и других городах Южной Италии здания, в которые включались элементы античных построек и которые имитировали античный стиль (*Kantorowicz E.H.* Frederic 1194–1250 / English version by E. Lorimer. – L.: Constable, 1931. – XXVII, 724 p. – (Makers of the Middle ages). (A reissue: L., 1957); *Schramm P.E.* Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl d. Grossen bis Friedrich II. 768–1250. – München: Prestel, 1962. – 484 s.; – 2^{te} Aufl. – München, 1981 (Veröffentlichungen d. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. 2); *Abulafia D.* Frederick II: a mediaeval emperor. – L.: Allen Lane and Penguin press, 1988. – 416 p.).

Карл IV Люксембург (1347–1378) собирал коллекцию античных монет и произведений искусства, связанных с историей Рима (*Ważbiński Z.* Museum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. 1. – S. 141).

56. Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia / J.P. Migne editore. – P., 1861. – T. 4. – Pars 2. – Pag. 1232. Об Августине Блаженном см.: *Courcelle P.* Recherches sur les «Confessions» de Saint Augustin. – P.: E. de Borsari, 1968. – 299 p.; *Courcelle P.* Les «Confessions» de Saint Augustin dans la tradition litteraire. – P., 1963. – 746 p. (Études Augustiennes).

57. *Montanari F.* The Roman Forum. The Palatine. – 2^{nd} ed. – Roma: Tourifon guide, 1994. – P. 12.

58. *Талалакина О.И.* История библиотечного дела за рубежом. – М., 1982. – С. 7–11.

59. *Woolly L.* Ur «of the Chaldees». – L., 1982. – P. 231–232. Ф.Д. Кеньон (1927) поставил под сомнение такое истолкование найденных Л. Вулли при раскопках предметов, но иной гипотезы не выдвинул. Л. Вулли и после этого продолжал считать это «музейной этикеткой».

60. Во время посещения памятных мест Эллады туристы тех времен пользовались услугами не всегда достаточно осведомленных проводников, которые брались разъяснять им смысл того, что некогда происходило в этих местах. О подобных проводниках упоминает Цицерон, а Плутарха забавляла рутинная манера, в которой велся рассказ о достопримечательностях для доверчивых посетителей.

61. История древнего Рима / Под ред. В.И. Кузищина. – 2-е изд. – М., 1982. – С. 261. Подобное стремление выразил римский всадник Аттик, когда писал своему другу Цицерону: «Мои дорогие Афины привлекают меня, но не столько своими греческими зданиями и памятниками древнего искусства, сколько своими великими мужами, которые здесь жили, вели между собой беседы и были погребены» (Цит. по: *Friedländer L.* Roman life and manners under the early Empire. – 7^{th} ed. – L., N. Y., (s. d.). – V. 1. – P. 386.).

62. Эти шкуры были доставлены туда мореплавателем Ганноном (VII – VI вв. до н. э., по другой версии – середина V века до н. э.) из Западной Африки.

63. *Markowski M.P.* Ciekawośc i kultura // Znak. – 1997. – № 5. – S. 140.

К каким неприятным последствиям могла привести подобная неуемная любознательность, показал Апулей в своих «Метаморфозах» («Золотой осел»), благодаря которым в латинском языке получило популярность слово «curiositass» (любопытство, любознательность, пытливость). До Апулея это слово встречалось только один раз в письмах Цицерона. Главный персонаж «Метаморфоз» серьезно пострадал от своего чрезмерного любопытства.

64. «Чрез меру трудного для тебя не ищи,
и что выше сил твоих, того не испытывай.
Что заповедано тебе, о том размышляй,
Ибо не нужно тебе, что сокрыто.
При многих занятиях твоих о лишнем не заботься:
Тебе открыто очень много из человеческого знания.
Ибо многих ввели в заблуждение их предположения,
И лукавые мечты поколебали ум их»

(Книга премудрости Иисуса, сына Сирахова, 3, 21-24 // Библия. Книга Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями / (Синодальный перевод Библии). – 2-е изд. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1983. – С. 938).

65. Августин Блаженный предостерегал от увлечения науками, поскольку они порождены любопытством, но не верой: «Кроме плотского вожделения, требующего наслаждений и удовольствий для всех внешних чувств и губящего своих слуг, удаляя их от Тебя, эти же самые внешние чувства внушают душе желание не наслаждаться в плоти, а исследовать с помощью плоти: это пустое и жадное любопытство рядится в одежду знания и науки. Оно состоит в стремлении знать, а так как из внешних чувств зрение доставляет нам больше всего материала для познания, это вожделение и называется в «Писании» «похотью «очей». Собственное назначение глаз – видеть, но мы пользуемся этим словом, говоря и о других чувствах, когда с их помощью что-то узнаем».

По поводу выставления в Риме напоказ во времена Августина редких и невиданных животных (тигров, носорогов, огромных змей, животных необычной окраски) он писал: «Эта же болезнь любопытства заставляет показывать на зрелищах разные диковины. Отсюда и желание рыться в тайнах природы, нам недоступных, знание их не принесет никакой пользы, но люди хотят узнать их только, чтобы узнать» (*Аврелий Августин.* Исповедь. XXXIV. 5, 4, 55 / Пер. и коммент. М.Е. Сергеенко // Одиссей. Человек в истории. Исследования социальной истории и истории культуры: 1989. – М., 1989. – С. 172–173. См. также: *Courcelle P.* Les «Confessions» de Saint Augustin. – P., 1963. – S. 10–109; *Courcelle P.* Recherches sur les «Confessions» de Saint Augustin. – P., 1968. – 299 p.).

Другой богослов – Исидор Севильский (ок. 560–636) напоминал: «любознательность – пагубная наука. Она ведет к ереси» (Цит. по: *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Warszawa, 1996. – S. 79).

Только противопоставление ненужного любопытства полезной пытливости позволило знаменитому богослову Фоме Аквинскому в XIII веке принять тезис Аристотеля о том, что желание познания – врожденное стремление человека. Любознательность в средние века была ограниченной, а определение ее пределов было монополией церкви. Те, кто пытался выйти за такие пределы, рисковал подвергнуться наказанию, причем далеко не всегда только в словесной форме (об

этом см.: *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – War., 1996. – S. 78–80; *Markowski M.P.* Ciekawośc i kultura // Znak. – 1997. – № 5. – S. 140–141; *Eco U.* The aesthetics of Thomas Aquinas. – L.: Radius, 1988. – XI, 287 p.).

66. *Герод.* Мимиамбы // Менандр. Комедии. Герод. Мимиамбы / Пер. Г. Церетели. – М., Худож. литература, 1984. – С. 227–229.

67. *Белявский И.Г., Шкуратов В.А.* Проблемы исторической психологии. – Ростов-на-Дону: РГУ, 1982. – С. 102.

68. *Павсаний.* Описание Эллады. – М.-Л., 1940. – Т. 2. – С. 32.

69. *Плиний Старший.* Естествознание. – М., 1994. – XXXVI. 69. – С. 92.

70. Августин Блаженный по этому поводу высказывался так: «К тому, что прельщает глаза, сколько еще добавлено людьми! Создание разных искусств и ремесел, одежда, обувь, посуда и всяческая утварь, картины и другие изображения – все это ушло далеко за пределы умеренных потребностей и в домашнем быту, и в церковном обиходе. Занятые вовне своими созданиями, люди и в сердце своем оставляют Того, Кто их создал, разрушают То, что в них Им создано» (*Августин.* Исповедь. XXXIV. 53 // Одиссей. 1989. – М., 1989. – С. 171) Августин имел в виду разрушение внутреннего чувства, с помощью которого верующие видят в прекрасном проявление божественного (*Сергеенко М.Е.* Комментарии [К Исповеди Августина] // Одиссей. 1989. – М., 1989. – С. 181. – Прим. 47).

71. Об этом см.: *Eco U.* The aesthetics of Thomas Aquinas. – L., 1988. – XI, 287 p.; *Marenbon J.* Thomas Aquinas // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 30. – P. 744–745.

72. С изображениями, представляемыми в храмах, обычно проделывали определенные игровые процедуры. В Греции, как и на Востоке, скульптуры часто обряжали в платье, доспехи, своего рода «оклады». Известно существование обрядов облачения, омовения, кормления, украшения скульптур гирляндами цветов. Греческие мраморы в этом отношении не отличались от фигурок шаманских духов. Демонстрация даже не священных изображений включала в себя, говоря нашим языком, элементы театрализации (*Брагинская И.В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. 1994. – М.: Наука, 1994. – С. 290–291). См. также греческое описание праздничного шествия в эллинистическом Египте – в Александрии III века до н. э. На нем выставлялись напоказ предметы из собрания Птолемея II Филадельфа. В шествии принимали участие тысячи военнопленных рабов и свободных жителей столицы. Они несли золотые и серебряные вазы, диадемы и щиты, слоновые бивни и звериные шкуры, богато расшитые ткани и позолоченные фигуры мифических персонажей. Все это стоило тысячи талантов. Впечатление на зрителей производило не только количество, но и размеры многих предметов – иногда до десяти метров величиной. Процессию осыпал ливень цветов и сопровождала музыка.

Воздействие на зрителей, наблюдавших за процессией, было необычайно большими. Она повышала престиж монарха не только среди тех, кто ее видел, но и среди тех, кто получал представление о процессии из вторых рук посредством рассказов и распространяемых слухов.

73. *Орлов О.Л.* Праздники и зрелища Древней Греции и Рима. – Л.: ЛГИК, 1991. – С. 40.

74. *Плиний Старший.* Естествознание. – М., 1994. – XXXV. VIII. – С. 83. Сведения о Скавре см.: Scaurus M. Aemilius // Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. – Stuttgart, 1894. – Bd. I. – Cln. 588–589; *H.G.G.* Scaurus // Der kleine Pauly: Lexikon der Antique. – München, 1972. – Bd. 4. – S. 1580.

75. *Плиний Старший.* Естествознание. – М., 1994. – XXXV. II. 10. – С. 83. Сведения о Агриппе см.: *R.H(anslik).* Agrippa // Der Kleine Pauly: Lexikon der Antique. – Stuttgart, 1964. – Bd. I. – S. 145–146.

76. *Фридлендер Л.* Картины из бытовой истории Рима в эпоху от Августа до конца эпохи Антонинов. – СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1914. – Ч. 1. – С. 1.

Кассиодор (ок. 487 – ок. 578) – итало-римлянин, приближенный короля остготов Теодориха.

77. *Плиний Старший.* Естествознание. – М., 1994. – XXXV. I. 182. – С. 113.

78. *Wittlin A.S.* Museum. In search of usable future. – Cambridge, Mass., 1970. – P. 60.

79. Установленные под открытым небом скульптуры атлетов пропагандировали совершенство физической красоты. На рельефах фонтанов храма Зевса в Олимпии была изображена битва между людьми и кентаврами. Люди побеждали кентавров, сочетавших черты человека и животного, что было символом вековечной борьбы между силами света и тьмы в самом человеке. Творения искусства помогали участникам Олимпийских игр достигать ощущения катарсиса – очищения духа, способности воспринимать положительные стороны жизни.

80. *Montanari F.* The Roman Forum. The Palatine. – Roma, 1994. – P. 17.

81. *Lehman K.* A roman poet visits a museum // Hesperia. – 1945. – № 14. – P. 259–269; см. также: *Casson L.* Travel in ancient world. – L., 1974. – P. 254; *Casson L.* Podróże w starożytnym świecie. – Wrocław, 1981. – S. 178.

82. *Марк Витрувий Поллион.* Об архитектуре двенадцать книг. – Л., 1936. – С. 166. Развитие в Риме подобного описанного Витрувием освещения посредством люнетов (арочных проемов в своде или стене, ограниченных снизу горизонталью) использовалось при размещении внутри здания скульптур, рельефов и картин. Их размещали напротив стены таким образом, чтобы на них не попадал через боковые окна яркий свет. Наиболее значительным примерами освещения сверху в римской архитектуре следует назвать группу комнат в Золотом доме Нерона (после 64 г. н. э.) и ротонду, перекрытую полусферическим куполом с центрическим световым отверстием, в Пантеоне (118 – 125 гг. н. э.). О приемах освещения в афинских Пропилеях на Акрополе см. здесь выше.

83. *Sear F.B.* Hadrian villa // The dictionary of art. [Art.]: Tivoli. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 58–60.

84. Среди китайских императоров-коллекционеров можно назвать также Мин-ди (54 – 75 гг. н. э.) из династии Поздняя (Восточная) Хань, а согласно «Записям о знаменитых картинах всех эпох» (847 г. н. э.), составленных Чжан Яньъюанем (815 – 875 гг.) в их числе были императоры Гао-ди (479 – 483 гг.) (из династии Южная Ци), У-ди (502 – 549 гг.) и Юань-ди (552 – 555 гг.) из династии Лян, Вэнь-ди (560 – 567 гг.) периода Чань император Тай-Цзун и императрица У (690 – 705 гг.) и император Сюань-Цзун (712 – 756 гг.) династии Тан.

При Сюань-Цзуне в императорской семье было много коллекционеров. Согласно данным китайских архивных источников, императорский дворец Тан, на-

ходившийся в столице государства Чанъань (современный Сиань), был полон сокровищ: «ювелирных изделий, инкрустированных лазуритом и горным хрусталем, жемчугом, золотых сосудов, черепаховых панцирей из Вьетнама, бивней нарвала (морского млекопитающего семейства дельфиновых), дорогих ковров из Бухары, музыкальных инструментов, украшенных перламутром и редкими раковинами». Отдельные предметы этого собрания в настоящее время хранятся и частично выставляются в Сёсоине в японском городе Нара, куда они попали из Чанъаня. По мнению М. Бердли, в период династии Сун в Китае возникло настоящее коллекционерство, особенно при Хуэй-Цзуне. (О нем подробнее см.: *Lawton M.S.* Huizong // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 859–860).

Традиции коллекционерства продолжали развиваться в Китае и при династиях Юань (1279 – 1368 гг.), Мин (1368 – 1644 гг.) и Цин (1644 – 1911 гг.). (*Beurdeley M.* Collectors and collections // The dictionary of art. [Art.]: China. – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 152–153).

85. *Белозерова В.Г.* История музеев и реставрационного дела в КНР (до «культурной революции») // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – М., 1980. – Вып. 6 (36). – С. 152.

86. *Bloom J.M.* Collectors and collecting // The dictionary of art. [Art.]: Islamic art. – N. Y., 1996. – V. 16. – P. 551.

87. Indian subcontinent. [Chapter]: Collectors and collections // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 15. – P. 740.

К главе IV

1. *Crook J.M.* The British Museum. – L.: Allen, Lane, 1972. – P. 32.

2. *Alexander E.P.* Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums. – Nashville: AASLH Press, 1979. – P. 8.

3. *H. De V.-B. (Varin Bohan, H. de).* Museum // The new Encyclopaedia Britannica. – 15th ed. – L., 1980. – V. 12. Macropaedia. – P. 659.

4. *Schreiner K.* Geschichte des Musealwesens. (Kurzer Überblick). – H. 3. – T. I. Von den Anfängen bis 1789. – Waren, 1983. – S. 40; Geschichte des Musealwesens. (Kurzer Überblick). – H. 3. – T. 2. – Waren, 1986. – S. 3.

Аналогично поименованным авторам А.М. Разгон выделяет в качестве основополагающих исторических этапов, для создания современного феномена музея «период раннекапиталистического производства» и период, в который «развитие буржуазных отношений в странах Европы еще играло прогрессивную роль», то есть те же самые периоды (*Разгон А.М.* Исторический музей в социалистическом обществе, его роль и социальные функции // Музееведение. Музеи исторического профиля / Под ред. К.Г. Левыкина и В. Хербста. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 46).

5. Понимание культуры Возрождения как раннебуржуазной культуры преобладает в отечественной историографии последних семидесяти лет. Но высказываются и другие суждения. М.А. Барг утверждает, что истоки раннего Возрождения (XIV – XV вв.) в его общественном аспекте вряд ли могут быть поняты, если ограничиться их возникновением в отдельных частях Италии эфемерных элементов раннего капитализма. Культура раннего Возрождения, по мнению этого специалиста, знаменует не «осень средневековья», а скорее, <…> вершину, зенит духовных потенций реструктурированного феодального общества в условиях

полного расцвета простого товарного хозяйства на почве феодализма» (*Барг М.А.* Категории и методы исторической науки. – М., Наука, 1984. – С. 272–273, 278–281; *Его же.* Эпохи и идеи: становление историзма. – М., 1987. – С. 205, 212–213).

С других позиций оспаривал оценку культуры Возрождения как раннебуржуазной Л.Е. Кертман. Он определял ее как культуру общедемократическую, которая включала в себя и <…> зачаточные элементы собственно буржуазной культуры, не выделившейся еще в самостоятельную культуру» (*Кертман Л.Е.* История культуры стран Европы и Америки. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 58).

6. О развитии ремесла в одном из таких городов (в котором появился один из первых музеев) – Флоренции см. подробнее в не утратившей своего значения и сегодня кн.: *Doren A.* Studien aus der Florentiner Wirtschaftgeschichte. – Stuttgart, Berlin: J.G. Gotta Nachf., 1901. – Bd. I. Wollenindustrie von 14. bis zum 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Kapitalismus. – XXII, 583 s.; – Berlin, 1908. – Bd. 2. Das Florentiner Zunftwesen von 14. bis zum 16. Jahrhundert. – XXII, 802 s.

7. Возрождение следует рассматривать как развитие средневековых идей. И до него неоднократно возникала и исчезала гуманистическая концепция литературы и искусства. Она оживала после античной эпохи во времена правления ранних Каролингов (VIII – IX вв.), в XII в. утвердилась во Франции, в первой половине XIII в. расцвела в Италии и после некоторого перерыва окончательно победила в XV веке (*Panofsky E.* Renaissance snd renascenses in western art. – Copenhagen: Russak, 1960. – V. I. – P. 42–113, 162–210).

8. *Честертон Г.К.* Святой Фома Аквинский // Честертон Г.К. Вечный человек. – М.: Политиздат, 1991. – С. 272.

9. Об этой функции церквей см.: *Salmon P.* De la collection au musée. – Neuchâtel: La Bacomière, 1958. – P. 27–29.

10. *Хадсон К.* Музеи влияния // Советский музей. – 1992. – № 2. – С. 16.

11. Inventaire du mobilier de Charles V roi de France, publiée par J. Labarte. – P.: Imprimerié nationale, 1879. – 423 p.; *Champeau A. de, Gauchery P.* Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry avec une ètude biographique sur les artistes employés par ce prince. – P.: H. Champion, 1894. – 231 p.; *Guiffrey J.J.* Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416). Publiés et annotés par… – P.: E. Leroux, 1894–1896. – T. 1–2. – 347, 467 p.; *Tollen T.* Charles V // The dictionary of art. [Art.]: Valois.– N. Y., 1996. – V. 31. – P. 835–836; *Tollen T.* Jean, duc de Berry // The dictionary of art. [Art.]: Valois.– N. Y., 1996. – V. 31. – P. 836–839.

Первые сведения о складывании во Франции художественного рынка для удовлетворения запросов знатных коллекционеров датированы XIV в. В Авиньоне (на юго-востоке страны), в котором в 1309 – 1378 годах находился папский двор, итальянский купец Франческо ди Марко Датини занимался продажей картин итальянских художников местной знати (*Whiteley L.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: France. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 660).

Интерес во Франции к придворному коллекционированию одно время снизился в связи со сложившейся в годы Столетней войны против Англии (1337–1453) политической нестабильностью и борьбой за влияние при дворе между членами правящей династии Валуа. Самое придворное коллекционирование утратило свой исключительный характер.

12. *Гуревич А.Я.* Средневековый купец // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. 1990. – М.: Наука, 1990. – С. 112–113, 128. По мнению М.Л. Андреева (Культура Возрождения // История мировой культуры: Курс лекций. – М.: РГГУ, 1998. – С. 408. – Прим. 22), Возрождение не возникло вне социально-экономической среды, но эта среда была именно средой, а не причиной, то есть пространством обитания и не более того – иногда благоприятным, иногда нейтральным и почти никогда не враждебным. М.Т. Петров полагает, что «Возрождение порождается не характером производительных сил и формами производственных отношений, не уровнем торговой активности и масштабом ремесленной деятельности, не специфическим социально-классовым устройством общества и типом политических структур и даже не просто условиями, стимулирующими размах культурной деятельности, энергию научных открытий и технических изобретений. Ренессанс порождается только той культурной общностью, где экономико-социальные, политические и мировоззренческие структуры не встают непроходимой стеной на пути этой ясно обозначившейся потребности в культурных нововведениях» (*Петров М.Т.* Об историографической модели «мирового Возрождения» в связи с некоторыми политико-культурными характеристиками западноевропейского Ренессанса // Политические структуры эпохи феодализма в Западной Европе (VI – XVII вв.). – Л., 1990. – С. 187.).

13. *Anderson J.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: Italy. – N. Y., 1996. – V. 16. – P. 765–766.

14. *Weiss R.* Petrarch als Antiquarian // Classical, mediaeval and Renaissance studies on honour of B.L. Ullman. – Roma, 1964. – P. 21–33.

15. *Барг М.А.* Категории и методы исторической науки. – М., 1984. – С. 78–83.

16. *Гутнова Е.В.* Гуманистическая историческая мысль // Историография истории нового времени стран Европы и Америки / Под ред. И.П. Дементьева. – М.: Высш. школа, 1990. – С. 25–26.

17. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. 1. Wiek XV i XVI. – S. 3–5.

18. Цит. по: *Тартаковский М.* В поисках здравого смысла. – М., 1991. – С. 80. Сведения о П. Браччолини см.: *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. – М.: Наука, 1978. – С. 122–125, 143–146; *Davies M.C.* Bracciolini // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 622; *Petrucci A. e. a.* Bracciolini // Dizionario biografico degli italiani. – Roma: Treccani, 1971. – T. 13. – P. 640–646. О Н. Никколи см.: *Баткин Л.М.* Указ. соч. – С. 3–6. и др.; *Davies M.* Niccoli // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 23. – P. 86–87.

19. Сведения о Б. Фачо см.: *R. Sa(bbadini).* Facio // Enciclopedia italiana. – Roma: Treccani, 1932. – T. 14. – P. 710.

20. «Академии» в тогдашнем понимании смысла этого слова стали распространенной формой сотрудничества гуманистов, а также юристов, медиков, художников, (см. например: *Ward M.A.J.* The Accademia del Desegno in 16th century Florence: a Study of an artist's institution. – Chicago, 1972. – V, 322 p.), политических деятелей, предпринимателей. Их отличала атмосфера свободных дискуссий, творческих поисков, дружеского общения. Деятельность академий способствовала проникновению гуманистического движения во все области духовной жизни (*Чиколини Л.С.* Культура Италии XVI – первой половины XVII в. // История Европы. – М.: Наука, 1993. – Т 3. От средневековья к новому времени (конец XV –

первая половина XVII в.). – С. 463). В XV – XVI вв. в одной только Италии было создано не менее 2200 подобных академий (*Базен Ж.* История истории искусств. От Вазари до наших дней. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – С. 26).

Сведения о М. Фичино см.: *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты… – М., 1978. – С. 97–98, 110–111 и др.; *G. Sal(vadori).* Ficino // Enciclopedia italiana. – Milano-Roma, 1932. – T. 15. – P. 221–222; *Chastel A.* Marcel Ficin et l'art. – Génève: Droz, 1955. – 230 p. – (Collection «Travaux d'humanisme et Renaissance», № 14); *Marsel R.* Marcel Ficin. – P.: Les belles lettres, 1958. – 758 p. – (Collection «Classiques de l'Humanisme»).

21. Сведения о Федериго II см.: *Crum R.J.* Montefeltro (dynasty) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 22. – P. 12–13.

22. Цит по: *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystycyne… – Toruń, 1980. – Cz. 1. – S. 70.

23. *Jansen D.J.* Jacopo Strada's antiquarian interests: a survey of his «Museum» and its purpose // Rome and Renaissance. – Rome, 1987; – Reprinted in «Xenia», 1991. – P. 59–76; *Jansen R.J.* Strada J. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 29. – P. 739.

24. *Lomazzo G.P.* Della forma delle muse cavato da gli antichi autori greci e latini. Opera utilissima a pittori e scuetori. – Milano: P.G. Pontio. 1591. – IV, 39 p.; *Lomazzo G.P.* Scritti sulle arti. – Firenze: Marchi, Bertolti, 1973. – CXII, 376 p. (Raccolta Pisana di saggi e studi. № 33). Сведения о Ломаццо см.: *Kemp M.* Lomazzo // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 545–547; *P.D'A(ncona).* Lomazzo // Enciclopedia italiana. – Milano-Roma, 1934. – N. 21. – P. 416.

Позднеантичные авторы делили искусства на механические и свободные. Механические были связаны с ручным трудом, а на всем, относившемся к механическим искусствам, стояло позорное клеймо, типичное для рабского служения. Неприязненное отношение к занятиям изобразительным искусством или, например, хирургии, рассматриваемым, как механические, долгое время дискриминационно сказывалось на социальном положении художников и хирургов. (См. об этом в кн.: *Грицкевич В.П.* С факелом Гиппократа: Из истории белорусской медицины. – Минск: Наука и техника, 1987. – С. 73).

25. *Ważbiński Z.* Museum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 89–93; *Schlosser Magnino J.* La letteratura artistica. – Firenze: La nuova Italia, 1956. – P. 195–197. – (Strumenti ristempe monastatiche. 38).

26. Inventaire du mobilier de Charles V roi de France… – P., 1879. – XXIV, 423 p.; *Searing H.* The genesis of museum // Architectural review. – 1967. – V. 141. – P. 103–104; *Sherman C.R.* Representations of Charles V as a wise ruler // Mediaevity and humanisme. – 1971. – New series. – V. 2. – P. 83–96.

27. *Liebenwein W.* Studiolo: Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis zum 1600 // Frankfurter Forschungen zur Kunst. – Berlin, 1977. – Bd. 6. – S. 463–505; Studiolo // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 29. – P. 859–861.

28. Сведения о семействе д'Эсте см.: *L. Si(meoni).* Este (Famiglia) // Enciclopedia italiana. – Mil., 1932. – T. 14. – P. 395–397; *Lübbren N.* Este (i) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 10. – P. 517–527.

29. *Cheles L.* The Studiolo of Urbino; an iconographic investigation. – Wiesbaden: Reichert, 1986. – 193 s.

Сведения о Гварино да Вероне см.: *R. Sa(bbadini).* Guarino Veronese // Enciclopedia italiana. – Mil., 1933. – T. 18. – P. 27–28; *Lippincott K.* Guarino da Verona // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 13. – P. 754–755.

30. *Verheyen E.* The paintings in the studiolo of Isabella d'Este, at Mantua. – N. Y.: New York University press, 1971. – XIII, 105 p.; *Fletcher J.* Isabella d'Este, patron and collector // Splendours of the Gonzaga: Exh. catalogue / Ed. by D.S. Chambers and J. Martineau. – L.: Victoria and Albert Museum, 1981. – P. 65–64.

31. *Hope C.* The camerino d'alabastro of Alfonso d'Este // The Burlington magazine. – 1971. – V. 113. – P. 641–650, 712–721.

32. *Scheicher E.* Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger. – Wien: Molden, 1979. – 205 s.; *Bredekamp H.* Antikersucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. – Berlin: Wagenbach, 1993. – 96 s. – (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliotek); *Scheicher E.* Kunstkammer // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 520–523.

33. *Quiccheberg S. von.* Inscriptiones vel titulo theatri amplissimi complectensis rerum universitatis… – Monachium: Adam Berg, 1565. – 32 c.

Сведения о С. фон Квихельберге см.: *Hartig O.* Der Arzt Samuel Quichelberg, der erste Museologe Deutschlands, am Hofe Albrechts V. In München // Bayerland. – München, 1933. – S. 630–633; *Haiòs E.V.* The concept of an engraving collection in the year 1565: Quiccheberg. Inscriptiones vel titulo theatri amplissimi complectensis rerum universitatis // The art bulletin. – 1958. – V. 40. – № 2. – P. 153–156; *Haiòs E.V.* References to Giulio Camillo in Samuel Quichelberg's «Inscriptiones vel titulo theatri amplissimi» // Bibliothéque d'humanisme et Renaissance. Travaux et documents. – Génévе, 1962. – T. 25. – № I. – P. 207–211.

34. О коллекциях Медичи в XV столетии см.: *Müntz E.* Les collections des Médicis du XV[e] siècle. Le musèe. La bibliothèque. Le mobilier. – P.-L., 1888. – 112 p.; *Ewart K.D.* Cosimo de'Medici. – L.: Macmillan, 1899. – P. 209–238; Young G.F. The Medici. – L., 1910. – V. I. – P. 436–455, 464–492; *Chastel A.* Art et humanisme à Florence au temps de Laurent de Magnifique: Thèse pour la doctorat. – P.: Presses universitaires de France, 1959. – 578, XCVI p.; – 2[de] éd. – Presses universitaires de France, 1982. – XXIII, 580 p. (Publications de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris. – T. 4); *Gombrich E.H.* The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources // Italian Renaissance studies / Ed. E.F. Jacob. – L., 1960. – P. 279–311. – Reprinted in: *Gombrich E.H.* Norm and form. Studies in the art of Renaissance. – L., 1966. – P. 35–57; *Dacos N., Giuliano A., Pannuti V.* Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Catalogo della Mostra. Palazzo Medici Riccardi. Firenze, 1972. – Firenze: Sansoni, 1973. – T. I. – 167 p.; *Heikamp D.* Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Catalogo della Mostra. Palazzo Medici Riccardi. Firenze, 1972. – Firenze: Sansoni, 1974. – T. 2. – I vasi. – 274 p., 8 pl., 109 ill.; *Hale J.R.* Florence and Medici. The pattern of control. – L.: Thames and Hudson, 1977. – 208 p., 16 pl.; *Ważbiński Z.* Museum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 7–17.

Сведения о семействе Медичи см.: Medici de' // Enciclopedia italiana. – Milano, Roma, 1934. – T. 22. – P. 694–696; Medici de' // The dictionary of art. – N. Y. – V. 22. – P. 7–32. О папах из рода Медичи см.: *Pastor L. von.* Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. 10. Bis 12. Auflage. – Freiburg in Brisgau: Herder, 1928. – Bd. 4. Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaunenspaltung vom der Wahl Leos X. zum Tode Klemens VII. 1513–1534. – Abt. I.

Leo X. – XX, 609 s. – Abt. 2. Adrian VI. und Klemens VII. – XLIX, 799 s.; *Steiner R. von.* Leo X. bis Klemens VII. // Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. – Bern, Stuttgart, 1972. – S. 136–154; *Pi(ccotti) G.B.* Leone X // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1933. – T. 20. – P. 906–908; *Hessert M. von.* Leo X // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 17–18.

36. Об этом см.: *Chastel A.* The sack of Rome, 1527. – N. Y., 1983.

37. Цит по: *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 15.

38. О коллекциях знатных римских семейств см.: *Norman D.* Carafa // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 697–698; Cesi // Ibidem. – N. Y., 1996. – V. 6. – P. 360–361; Farnese // Ibidem. – N. Y., 1996. – V. 10. – P. 807–812; Valle, della // Ibidem. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 824–825; *T. Sc(andone).* Carafa // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – T. 8. – P. 930–931; *G. Ga(brieli).* Cesi // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1931. – T. 9. – P. 887; *C. Ca(passo).* Farnese // Ibidem. – Mil.; Roma, 1932. – T. 14. – P. 825–827.

39. *Aldrovandi U.* La antichità de la città di Roma <...> raccolta de chiunque ne ha scritto, o anticho moderno; <...> et insieme ancho di tutto le statue antiche, che per tutta Roma <...> si veggono, <...> raccolte e descritte per <...>. Tradotta per L. Mauro. – Venetia, 1556; – 2 ed. – Venetia, 1558; – 3 ed. – Venetia, 1562. Сведения об У. Альдрованди см.: *L.A(ldrovandi).* Aldrovandi U. // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1929. – T. 2. – P. 284–285; *Montalenti G.* Aldrovandi U. // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1960. – T. 2. – P. 118–124; *Olmi G.* Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel Secondo Cinquecento. – Trento: Università di Trento, 1976. – 129 p. – (Università di Trento. «Quaderni di storia e filosofia della scienza». – № 4).

40. Голландский художник Мартен ван Хемскерк зарисовал экспозиции античных статуй в римских дворах и садах (1532 – 1536 гг.). Расположение статуй могло быть случайным, а статуи выставлялись в том виде, в котором были извлечены из земли. Могло быть осуществлено и декоративное их размещение в реставрированном виде, как это было устроено во дворе дворца делла Валле, принадлежавшего кардиналу Андреа делла Валле (1463–1534). Ее экспозицей, созданной скульптором и реставратором Лоренцо Лотти, восхищался Джорджо Вазари в своем «Жизнеописании наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Сведения об Андреа делла Валле см.: *Norman D.* Valle Andrea della // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 825. Сведения о Л. Лотти см.: *Schottmüller F.* Lotti // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1929. – Bd. 23. – S. 410; *G. Puc(ci).* Lotti // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1934. – T. 21. – P. 521–522; *Buth S.* Lotti // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 710.

41. Сведения о семействах Ручеллаи и Саккетти см.: *A. Pan(elli).* Rucellai // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1936. – T. 30. – P. 211; *Kent F.W.* Rucellai // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 306–307; *Merz J.* Sacchetti // Ibidem. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 485–486.

42. Сведения о Павле II см.: *Müntz E.* Les arts à la cour des papes pendant la XVe et le XVIe siècles. – P.: Thorin, 1879. – 2^{de} partie (Paul II). (Bibliothèque des Écoles Françaises d’Athènes et de Rome. – № 9); *M. N(iccoli).* Paolo II // Enciclopedia

italiana. – Mil. ; Roma, 1935. – T. 26. – P. 233–234; *Wohl H.* Paul II // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 24. – P. 277–278.

43. Сведения о Сиксте IV см.: *Müntz E.* Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècles. – P.: Thorin, 1882. – 1re section de la 3e partie (Sixte IV). – (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et Rome. – № 28); *G.B.P(icotti)* Sisto IV // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1936. – T. 31. – P. 922–923; Rovere della (i) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 271–272.

44. Сведения об Иннокентии VIII см.: *Müntz E.* Les arts à la cour des papes, nouvelles recherches… – Rome: P. Cuggiani, 1884. – 88 p.; *Müntz E.* Les arts à la cour des papes (Innocent VIII). – P.: E. Leroux, 1898. – 303 p.; *G.B.P(icotti).* Innocenzo VIII // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1933. – T. 19. – P. 330; *Wohl H.* Innocenzo VIII // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 15. – P. 861.

45. Сведения о Павле III см.: *G. Pa(lladini).* Paolo III // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1935. – T. 26. – P. 234–236; Farnese // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 10. – P. 808–809.

46. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiorz artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – P. 17–39.

47. Сведения о Юлии II см.: *G.B.P(icotti).* Giulio II // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma. – T. 17. – P. 324–325; Rovere della // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 272–273.

Сведения о Д. Браманте см.: *Baum J.* Bramante // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1910. – Bd. 4. – S. 515–519; *G. G(iovannoni).* Bramante // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – T. 7. – P. 680–684; *Bruschi A.* Bramante // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1971. – V. 13. – P. 712–725; *Davies P., Hemsoll D.* Bramante // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 642–653. (Особенно (ii) Commissions for pope Julius II; (a) Vatican Palace – P. 648–649).

49. *Hülsen C.* Zum Belvederischen Apollo // Archeologischer Anzeiger. – 1890. – S. 48–50; *Essen C.C.* La decouverte du Laocoon // Mitteilungen der Koniklijke Nederlandse Akademie van Wetterschappen. Letterkunde 18. – № 12. – 1995. – S. 291–308.

50. Об этих лицах см. прим. 36.

51. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 19–27.

Италию в те времена называли «Музеем» или из-за ее благоприятного климата – местопребывания муз и «гениев творчества», и из-за того, что в ней были сосредоточены античные произведения искуства. Не позже середины XVI столетия путешествие в Италию в поисках впечатлений от красоты этих произведений искусства стало для жителей других стран Европы таким же желательным, каким было некогда для римлян посещение Афин и других греческих памятных местностей. Выше упоминалось, что в период Возрождения составлялись путеводители по Италии, напоминавшие свой архетип – «Описание Эллады» Павсания.

Упрощенно говоря, в XVI веке создался художественный, политический и религиозный итальянский миф. Его создавали и распространяли, в первую очередь, сами итальянцы.

Попытки преодоления влияния этого мифа предпринимались задолго до XVI века в странах, расположенных к северу от Альп: во время попыток создания там крупных держав, сперва Каролингами, а затем их преемниками по идее «переноса

империи» во Францию и Германию (Об этом см.: *Schramm P.E.* Kaiser, Rom und Renovatio. 3. Aufl. – Darmstadt, 1962. – XIV, 360 s.).

Часть жителей Европы пыталась поставить под сомнение религиозную монополию Италии. В XIV веке французские короли подтвердили это переводом папского двора в Авиньон из Рима, довершила этот процесс Реформация, во время которой была провозглашена идея национальных церквей (чешской гуситской, галликанской во Франции, англиканской в Англии и др. В XVI столетии во многих странах были признаны независимые от Рима самостоятельные церковные организации (*Burdach K.* Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation // Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaftten in Berlin. Phil. hist. Klasse. 1910. – S. 655).

Меньше всего подвергалась сомнению в других странах культурная роль Италии, хотя и тут с ней пытались соперничать короли других стран, например, Франциск I Валуа. Тем не менее, никто не отрицал того факта, что Италия оставалась отчизной европейской цивилизации. Путешествие в эту страну означало ознакомление на месте с родиной всей европейской традиции. Однако, по нашему мнению, именно идея «передачи» («трансляции») римской культуры остальным странам Европы, а в нашем случае коллекционирование всего римского и итальянского больше всего способствовала необычайному развитию итальянского мифа и «итальянизации» всей Европы.

52. *Bucci M.* Lo studiolo di Francesco I. – Firenze: Sadea-Sansoni, 1965. – 8 p., 30 tavol. (Forma e colore. 10); *Berti L.* Il principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino. – Firenze: Editrice Edam. – 1967. – 316 p., 163 tavol.; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 50–58; Francesco I // Medici // The dictionary art. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 22–23.

О программе студьоло Франческо I Медичи, составленной В. Боргини, см.: *Vasari G.* Der litterarische Nachlass. – München, 1930. – Bd. 2. – S. 886–891. О В. Боргини см.: *G. Dol(ci).* Borghini // Enciclopedia italiana. – Milano-Roma, 1930. – T. 7. – P. 474; *Folena G.* Borghini // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1970. – T. 12. – P. 680–689; *Hessert M. van.* Borghini // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 408–409.

Студьоло было восстановлено Дж. Поджо и А. Ленси в 1910 г. во флорентийском дворце Медичи Палаццо Веккьо благодаря тому, что сохранившаяся верхняя недвижимая часть его декорации заключала в себе ключ к разгадке принципа построения всей экспозиции студьоло, а картины на стенах были известны по плану В. Боргини. Реконструкция была признана «наивысшим достижением тогдашней музеологии» (*Vitzhum W.* Lo studiolo di Francesco I a Firenze. – Milano, 1960. – P. 10).

53. *Heikamp D.* Zur Geschichte der Uffizien Tribuna // Zeitschrift für bildende Kunst. – 1964. – S. 193–268; *Berti L.* Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino. – Firenze: Edan, 1967. – 316 p., 163 tavol.; *Berti L., ed.* Gli Uffizi: storia e collezioni. – Firenze: Martello, 1983. – 259 p.

54. *Bocchi F.* La bellezze della città di Firenza <...> dove a pieno di pittura di sculptura, di sacri tempij, de palazzi i piú notabili artifizij e piu preziosi si ciotengono. – Fiorenza, 1591. – XX, 290 p. О Бокки см.: *Menchi S.* Bocchi // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1969. – T. 11. – P. 72–74.

55. Сведения о Буонталенти см.: *Limburger W.* Buontalenti // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1911. – Bd. 5. – S. 232–235; *L.M.T(osi).* Buontalenti // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – T. 8. – P. 120–122; *Pignatelli G.* Buontalenti // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1971. – T. 15. – P. 280–285; *Dugdale A.* Buontalenti // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 182–184.

56. *Galileo G.* Considerazioni al Tasso // Galileo Galilei. Scritti Letterari / Ed. A. Chiari. – Firenze, 1943. – P. 96.

57. Дж. Вазари писал по этому поводу: «Вся эта история послужила в укор кардиналу святого Георгия (Рафаэле Риарио. – В.Г.), который не оценил достоинства работы, а именно ее совершенства, ибо новые вещи таковы же, как и древние, только бы они были превосходными, и тот, кто гонится больше за названием, чем за качеством, проявляет этим лишь свое тщеславие, люди же такого рода, придающие больше значение видимости, чем сущности, встречаются во все времена» (*Вазари Дж.* Жизнеописания… – М., 1996. – Т. 5. – С. 279).

См. также: *Кондиви А.* Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником. – СПб., Шиповник, 1914. – (6). – 238 с.

58. *Krautheimer R.* Lorenzo Ghiberti. – Princeton, 1956. – P. 277 и след.

59. *Kristeller P.* Andrea Mantegna. – Berlin: Cosmos, 1902. – XX, 600 s.

60. *Brinton S.* The Gonzaga – Lords of Mantua… – L.: Methuen and C^{o}, 1927. – XV, 237 p.

61. *Albertini F.* Memoriale di morte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia per mano di sculptiri et pictori excellenti moderni et antique tracto della propria copia di messer <...> prete fiorentino Anno Domini 1510. – L.: Chatto and Windus, 1909. – 23 p.

62. Der Anonimo Moreliano. Marcanton Michiel's «Notizia d'opere del dissegno». Text und Übersetzung von T. Frimmel. – Wien: C. Graeser und C^{o}, 1888. – XXX, 126 s.

63. *Aldrovandi U.* Le antichità di Roma… / Tradotta per L. Mauro. – Venetia, 1556; 2 ed. – Venetia, 1558; 3 ed. Venetia, 1562.

64. *Cartwright J.* Isabella d'Este, marchioness of Mantua, 1474–1535. A study of the Renaissance. – L.: J. Murray, 1903. – V. 1–2; *Cartwright J.* Isabelle d'Este. Marquise de Mantoue. 1474–1539. Traduction de l'anglais par Mme E. Schlumberger. Préface de R. de la Cizeranne. – P.: Hachette, 1912. – XVI, 2, 462, 2 p.; *Luzio A.* La galleria dei Gonzaga venduta all'Ingilterra nel 1627–1628, documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustri da… – Milano: L.F. Cogliati, 1919. – XI, 324 p. (Reprinted: Roma, 1974); *Verheyen E.* The paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua. – N. Y.: N. Y. University press, 1971. – XIII, 105 p.; *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 68–76; *Chambers D.S.* Mantua and the Gonzaga // Splendours of Gonzaga: Catalogue: Exhibition 4 November 1981 – 31 January 1982 / Ed. by D.S. Chambers and J. Martineau. – L.: Victoria and Albert Museum, 1981. – P. XVII–XXIV; *Ferino-Pagden S.* Isabella d'Este: Fürstin und Mäzene der Renaissance. (Ausstellung. Wien. Kulturhistorisches Museum). – Wien: Kulturhistorisches Museum, 1994. – 446 p.; *Brow C.M.* Isabella d'Este // The dictionary of art. [Art.]: Este. – N. Y., 1996. – V. 10. – P. 520–526*; Brow C.M., Lorenzoni A.* The Grotta of Isabella d'Este // Gasette des beaux-arts. – 6^{th} per. – 1977. – № 89. – P. 155–171; – 1978. – № 91. – P. 72–82.

План расположения помещений для музея Изабеллы д’Эсте см. в ст. *Chambers D.S.* Mantua and Gonzaga // Splendours of Gonzaga. – L., 1981. – P. XXIII.

Гуманистический культ искусства в коллекционерстве проявляется с этого времени в виде преклонения перед художественным мастерством. В климате подобного отношения возникал новый тип художника и скульптора, работающего почти исключительно для коллекционеров, то есть для музеев. Примером этому может служить творчество Бертольдо, Антико, А. Ричьо и Джорджоне (подробнее об этом см.: *Schotmüller (F.).* Bertoldo di Giovanni // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1909. – Bd. 3. – S. 505–507; *Bode W. von.* Bertoldo und Lorenzo dei Medici. Die Kunstpolitik dem Lorenzo il Magnifico im Spiegel des Werkes Lieblingskünstler Bertoldo di Giovanni. – Freiburg am Brisgau: Pontos Verlag, 1925. – 132 s.; *G.D.F(rancovich).* Bertoldo di Giovanni // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – T. 6. – P. 793; *Seymour Junior Ch.* Bertoldo // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1967. – T. 9. – P. 580–582; *Draper J.D.* Bertoldo di Giovanni // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 3. – P. 859–862. (Особенно: 4. Association with the Medici and the Medici academy. – P. 862). Антико работал преимущественно для Гонзаг в Мантуе, А. Риччьо и Джорджоне для коллекционеров из среды венецианского патрициата. Их творчество можно было бы назвать охарактеризовать современным понятием «творчества для музея».

66. Цит. по: *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 76.

67. Сведения о Л. Косте см.: Costa L. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1912. – Bd. 7. – S. 530–531; Ad. V(enturi). Costa // Enciclopedia italiana. – Milano-Roma, 1931. – T. 11. – P. 590–591; *Fellini Perina C.* Costa // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1985. – T. 30. – P. 219–222; *Chiusa M.C.* Costa // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 8. – P. 3–4.

68. *Okey T.* The old Venetian palaces. – L., 1907. – P. 153–154; *Paschini P.* Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento // Atti di Pontifica accademia Romana archeologica. Nuova seria. – 1926–1927. – V. 2. – P. 149–190; *Gallo R.* Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani // Archivio Veneto. Nuova seria. – 1952. – V. 4. – N. 50–51. – P. 34–77; *Paschini P.* Tre illustri prelati del Rinascimento: Ermolao Barbaro, Adriano Castellesi, Giovanni Grimani. – Romae: Facult. theolog. Pontific. Athenaei Lateranensis. – 1957. – Nova series. Anno 23. – N 1–4. – 207 p.; *Ackerman J.S.* Palladio. – Hardmondsworth, 1966. – P. 140–141, 143–144; *Lowry M.M.J.C.* Two great Venetian libraries // Bulletin John Rylands Library. 1974–1975. – V. 57. – P. 228–235; *Bassi E.* Palazzi di Venezia. – Venezia, 1976. – P. 228–235; *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – P. 77–81; *Law J.* Grimani // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 13. – P. 636–639.

69. Цит. по: *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 78.

70. *Perry M.* The Statuario publico of the Venetian republic // Saggi i memorie storiche antiche, 1972. – V. 8. – P. 76–252; *Perry M.* Cardinal Domenico Grimani’s legacy of ancient art to Venice // Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 1978. – V. 41. – P. 215–244.

71. *Scamozzi Vincenzo.* L’idea della architettura universale. – Venezia, (s. e.), 1615. – P. 1. – 352, (31) p.; – P. 2. – 370, (22) p.; *Pallucchini R.* Scamozzi // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1935. – Bd. 29. – S. 524–527;

Palucchini R. Vincenzo Scamozzi e l'architetture veneziane // L'arte. – 1936. – V. 39. – P. 3–30; *Ro. Pa(llucchini).* Scamozzi // Enciclopedia italiana. – Milano; Roma, 1936. – T. 31. – P. 1007–1008; *Munari N.* Scamozzi // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 30–33.

72. Саббьонета – крепость и административный центр в девятнадцати километрах к юго-востоку от Мантуи. Ее строительство началось в 1550-е годы герцогом Веспасьяно Гонзагой, который задумал создать идеальный город и художественный центр, который мог бы соперничать с Мантуей. Упомянутый выше В. Скамоцци был тесно связан с Веспасьяно Гонзагой и по заказу этого герцога проектировал театр в Саббьонете (*Intra G.B.* Sabbioneta. – Milano: Bortolotti, 1892. – 20 p.; *Carpeggiani P.* Sabbioneta // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 482–484; Gonzaga. [Chapter]: Vespasiano Gonzaga // Ibidem. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 910–911).

73. *Müntz E.* Le Musée de portraits de Paul Jove. Contribution pour servir à l'iconographie du Moyen Âge et de la Renaissance // Mémoires de l'Institut de France, Academie des inscriprions et belles lettres. – 1898. – T. 37. – P. 249–343; *Rave P.O.* Paolo Giovio und die Bildnissvitenbücher des Humanismus // Jahrbuch der Berliner Museen. – 1959. – Bd. I. – H. I. – S. II. (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge); *Rave P.O.* Das Museo Giovio zu Como // Miscellanea Bibliothecae Hertzianae. – Roma, 1961. – P. 275–284; *Ważbiński Z.* Musaeum Paolo Giovio w Como: jego geneza i znaczenie // Acta Universitatis Nicolai Copernici. – Toruń, 1979. – V. XC. – P. 115–144; *Ważbiński Z.* Museum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 86–88; *Pavoni R.* Paolo Giovio et son musée de portraits. Á propos d'une exposition // Gazette des beaux arts. – 1985. – T. 105. – № 1394. – P. 106–116; *Zimmermann T.C.P.* Paolo Giovio: the historian and the crisis of sixteenth-century Italy. – Princeton, N.J.: Princeton University press, 1995. – XII, 391 p.; *Klinger L.* Giovio P. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 719–720.

74. *Vliegenhart A.W.* De Galleria Buonarroti Michelangelo en Michelangelo di Giovane. – Rotterdam: Drukkerij Bronder-Offset, 1969. – 276 p.

75. *Ricottini M., Libella C.* Anton Francesco Doni, scrittore e stampotare. – Firenze: Sansoni, 1960. – 401, 3 p. (Bibliografia degli critica e annali tipografica).

76. Художник Кристофано Делл'Альтиссимо в 1552 – 1556 годах по поручению Козимо I Медичи скопировал эти портреты, и эти копии были помещены в зал дель Маппамондо (завершена устройством в 1583 г.) в Палаццо Веккьо во Флоренции и теперь выставлены в галерее дворца Уффици там же. Сведения о К. делл'Альтиссимо см.: *Schaeffer E.* Altissimo C. dell' // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig 1908. – Bd. I. – S. 352–353; *Fracchi C.* Altissimo C. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. I. – P. 730. Часть копий портретов Джовианского музея находится в коллекциях других музеев (Италия, Австрия).

77. *Базен Ж.* История истории искусств от Вазари до наших дней. – М., 1995. – С. 30.

78. *Jestaz B.* Catherine de'Medici // The dictionary of art. [Art.]: Valois. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 850–851.

79. Сведения об Ардье см.: *Dousse M.* Ardier // Dictionnaire de biographie française. – P., 1939. – T. 3. – P. 449.

80. Сведения о Редигере см.: *Markgraf.* Rehdiger // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1888. – Bd. 27. – S. 588–590.

81. *Gébelin F.* Les châteaux de la Renaissance. – P.: Les beaux-arts edition d’études et de documents, 1927. – VIII; 306 p. (L’art français. Collection dirigée par G. Wildenstein); *Adhémar J.* The collection of paintings of Francis I // Gazette des beaux arts. – 1946. – V. XXX. – P. 5–16; *Blunt A.* Art architecture in France. 1500 to 1700. – L., 1953. – P. 1–35; *Adhémar J.* Aretino: artistic adviser to Francis I // Journal of Warburg and Courtauld Institute. – 1954. – V. XVII. – P. 311–318; *Favier S.* Les collections de marbres antiques sous François Ier // Revue des arts. – 1974. – T. XXIV. – P. 153–156; *Scailliérez C.* François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre. – P. 1992; *Cox-Rearick J.* The collections of Francis I: royal treasures. – N. Y., 1995.

82. Сведения об этих художниках см.: *Kusenberg K.* Rosso Fiorentino // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1935. – S. 61–63; *C. G(amba).* Rosso Fiorentino // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1936. – T. 31. – P. 155–156; *Davenport M.* Rosso Fiorentino // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 207–210. (Особенно о работе в Фонтенбло см. p. 209–210); *Vollmer H.* Primaticcio // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1933. – Bd. 27. – S. 402–403; *Ald(o) F(oratti).* Primaticcio // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1935. – T. 28. – P. 240–241; *Caldwell D.* Primaticcio // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 25. – P. 578–581.

83. *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 94–100.

84. *Scamozzi V.* L’idea della architettura universale. – Venezia, 1615. – Libro 3. – P. 305–306, 328–329; *Ważbiński Z.* Musea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – S. 95; *Cox-Rearick J.* Francis I // The dictionary of art. [Art.]: Valois. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 847–851.

85. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев... – М.: Терра, 1996. – Т. 5. – С. 467.

86. *Duby G., Mandrou R.* Historia kultury francuskiej. Wiek X – XX. – Warszawa, 1965. – S. 276.

87. *Laborde L. de.* La Renaissance, les arts à la cour de France. – P. 1886.

88. *Челлини Б.* Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, Флорентинца, написанная им самим во Флоренции. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 290. О нем см.: *Bernath M. H., Hill G.F.* Cellini // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1912. – Bd. 6. – S. 270–277.

89. *Panofsky E.* The iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau // Gazette des beaux arts. – 1958. – V. 52. – P. 111–190.

90. *Gébelin F.* Les châteaux de la Renaissance. – P., 1927. – P. 18.

91. *Prinz W.* Die Entstehung der Galerie in Frankreich und in Italien. – Berlin, 1970. – S. 10; *Secomska K.* Mistrzowie i książeta. Malarstwo francuskie XV i XVI wieku. – Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe, 1972. – S. 102–112.

92. *Dinsmoor W.B.* The literary remains of Sebastiano Serlio // The Burlington magazine. – 1942. – V. 24. – P. 55; *Blunt A.* Art and architecture in France... – L., 1953. – P. 41.

93. Цит. по: История Европы. – М., Наука, 1993. – Т. 3. От средневековья к новому времени (конец XV – первая половина XVII в.). – С. 69.

94. *Lieb N.* Die Fugger und die Kunst in Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance. – München, 1952. – Bd. I. – 517 s.; *Lieb N.* Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hoher Renaissance. – München: Schnell und Steiner, 1958. – Bd. 2. – 542 s.; *Zorn W.* Fugger J. J. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1960. – Bd. 5. – S.

720–721; *Zorn W.* Fugger O. S. // Ibidem. – Bd. 5. – S. 723; *Busch R. von.* Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts. – Tübingen. 1973. – S. 85–99.

95. *Dumesnil (M.)J.* Histoire des plus célèbres amateurs étrangers espagnols, anglais, flamands, hollandais et allemagnes et de leurs relations avec les artistes. – P.: Renouard, 1860. – P. 366–417; *Geiger L.* Pirckheimer W. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1888. – Bd. 26. – S. 816–819; *Stolzenburg W.* Pirckheimer // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 24. – P. 847–848.

96. *Hartig O.* Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V., 1520–1579 // Münchner Jahrbuch des bildenden Kunst. Neue Folge. – 1933. – Bd. 10. – S. 147–225; Handbuch der Bayerischen Geschichte / Hrsgbn von M. Spindler. – München: Beck, 1969. Bd. 2. – S. 52–54, 149; *Lutz H.* Das konfessionelle Zeitaler. Erster Teil: Die Herzoge Wilhelm IV. und Albrecht V. // Handbuch der Bayerischen Geschichte / Ed. M. Spindler. – München, 1969. – S. 297–350; *Seelig L.* The Munich Kunstkammer. 1565–1807 // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 76–89; *Frosien-Leintz H.* Das Antiquarium der Residenz: erstes Antikenmusseum Münchens // Glyptothek München. 1830–1980 / Ed. Vierneisel K., Leintz G. – München, 1980. – S. 310–321; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 100–107; *Kutschbach D.* William IV // The dictionary of art. [Art.]: Wittelsbach.– N. Y., 1996. – V. 33. – P. 270–271; *Weiss D.J.* Albert V // Ibidem. – V. 33. – P. 271–274; *Lechner G.M.* William V // Ibidem. – V. 33. – P. 274–275; *Smith J. Ch.* Maximilian I // Ibidem. – V. 33. – P. 275–276.

97. *Quicheberg S. von.* Inscriptiones vel titulo theatri amplissimi... – Monachium: Adam Berg, 1565. – 32 s.; *Volbehr T.* Das «Theatrum Quicchebergicum» ein Museumstraum der Renaissance // Museumskunde. – 1909. – Bd. 5. – 201–208; *Berliner R.* Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland // Münchner Jahrbuch der bildende Kunste. – Bd. 5. Neue Folge. – 1928. – H. 3. – S. 327–352; *Balsiger B.J.* The Kunst- und Wunderkammer: a catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England, 1565–1750. – Pittsburgh, 1970. – P. 363–368, 517–527; *Frosien-Lentz H.* Des Antiquarium der München Residenz: Katalog der Skulpturen, Bayerische Verwaltung der Schlösser // Garten und Seen Katalog der Kunstsammlung / Ed. G. Hojer. – München, 1987. – S. 34; *Bredekamp H.* Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. – Berlin, 1993. – S. 33–35; *Scheicher E.* Quiccheberg S. von // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 25. – S. 818.

98. *Föringer.* Fickler J. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1877. – Bd. 6. – S. 775–776; *Merzbacher F.* Fickler // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1961. – Bd. – S. 136.

99. *Paulus R.* Egkl // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1914. – Bd. 10. – S. 366–367; *Reuther H.* Egkl // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1959. – Bd. 4. – S. 321.

100. *Feuchtmayr K.* Pallago // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1932. – Bd. 26. – S. 166–167.

101. *Lier H.A.* Occo // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1887. – Bd. 24. – S. 127.

102. *Scheicher E.* Die Kunst-und Wunderkammer der Habsburger. – Wien-München, 1979. – S. 142–178.

103. *Baldass L.* Der Kunstlerkreis Kaiser Maximilian I. – Wien 1923. – 152 s.; *Lhotsky A.* Die Geschichte der Sammlung // Festschrift des Kunsthistorisches Museums (in Wien) zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes (1891–1941). – Wien: F. Berger, 1941–1945. – Bd. 2. – Erste Hälfste. – S. 12.

104. *Lhotsky A.* Die Geschichte der Sammlungen... – S. 144; *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 110.

105. *Duverger J.* Margareta van Oostenrijk (1480–1530) en de Italiaanse Renaissance // Relations artistique entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance: Études dédiées à Suzanne Sulzberger. – Brussel, Roma, 1988. – P. 272–275; *Eichberger D., Beaven L.* Family members and political allies: the portrait collection of Margaret of Austria // Art bulletin. – 1995. – V; 77. – № 2. – P. 225–248.

106. *Primisser A.* Der Kaiser-Könighiche Ambrasser Sammlung. – Wien: J.G. Heubner; 1819. – XII, 402 s.; Des Augsburger Patriciens Philip Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden von O. Doering // Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik der Mittelälters und der Neuzeit. Begründet von R. Eitelberger von Edelberg. Neues Folge. X. Band. – Wien: C. Graeser, 1901. – 309 p.; *Voltellini H. von.* Ein Familien-Fideicomiss im Hause Habsburg // Festschrift zum 70. Geburtstage Oswald Redlichs. – Wien, 1928. – S. 164–171. – (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, Neue Serie. № 21); *Lhotsky A.* Die Ambraser Sammlung. Umrisse der Geschichte einer Kunstkammer // Die Haupt- und Residenztadt Wien. Aufsätze und Vorträge / Ausgewählt und herausgegeben von H. Wagner und H. Kohler. – München: R. Oldenbourg Verlag, 1974. – Bd. 4. – S. 127–128; *Scheicher E.* Das Museum Erzherzog Ferdinand II. In Schloss Ambras // Weltkunst. – 1982. – № 12. – S. 1756–1757; *Scheicher E.* The collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambrass: its purpose, composition, and evolution // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 29–38; *Distelberger R.* The Habsburg collection in Vienna during the Seventeenth century // Ibidem. – P. 39–46.

107. *Kluckhohn A.* Schwendi // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1891. – Bd. 33. – S. 382–401.

108. *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 111–113; *Moràn Miguel J., Checa Cremades F.* El colleccionismo en España. – Madrid: Catedra, 1985. – P. 63–127; *Parker G.* Philip II. – Warszawa: PIW, 1985. – 203 s. (Biografie sławnych ludzi); *Brown J.* Philip II as art collector and patron // Spanich cities of the Golden age / Ed. by R.L. Kagan. – Berkeley, CA, 1989; *Checa Cremades F.* Felipe II: mecenas de los artes. – 2 ed. – Madrid: Nevea, 1993. – 514 p.

109. Цит. по: *Kagan R.L.* Philip II // The dictionary of art. [Art.]: Habsburg. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 2.

110. *Maurenbrecher W.* Maria, Königin von Böhmen und Ungarn // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1984. – Bd. 20. – S. 374–378.

111. *Kagan R.L.* Philip II // The dictionary of art. [Art.]: Habsburg. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 4.

112. *Holst N. von.* Creators, collectors and connoisseurs. – N. Y.: G.P. Putnam and sons, 1967. – P. 88.

113. *Allende-Salazar J.* Don Felipe de Guevara, collecionista y escritor de arte del siglo XVI // Archivio español de arte y archeologia. – 1925. – № 1. – P. 189–192.

114. О коллекции герцогов Бургундских и возможной передаче ее части в качестве приданого Марии Бургундской Максимилиану I Габсбургу см.: *Prost B.*

Inventaires, mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison deValois (1363–1477). – P.: Leroux, 1902–1904. – T. I.: Philippe le Hardi (1363–1377). – VII, 655 p.; 1908–1913. – T. – 2: Philippe le Hardi (1378–1390). – 690 p. (Publications du Ministère de l'Instruction Publique); *Flörke H.* Studien zur Niederländischen Kunst und Kulturgeschichte. – Leipzig, 1908. – S. 203; *Schlosser J. von.* Die Kunst- und Wunderkammern der Späterrenaissance. – Leipzig, 1908. – S. 33–34.

115. *Sandrart Joachim.* Academia nobilissimae artis pictoriae... – Noribergae (s. e.), 1683. – 18, 401, 21, 16 p.; *Sandrart J.* Deutsche Akademie des Bau-Bildhauer und Maler-Kunst <...>. Neue Ausgabe, verändert von J.J. Volkmann. – Nürnberg: J.A. Endertisch, 1772. – Bd. I. – 96 s.; – Bd. 2. – 116 s.; *Stricker W.* Sandrart // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1890. – Bd. 30. – S. 358–359; *H. V(ollmer).* Sandrart J. der Ältere // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1935. – Bd. 9. S. 397–398; *Klemm C.* Sandrart // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 724–726.

116. Коллекциям Рудольфа II посвящена обширная по своему количеству литература. Здесь следует назвать основные работы о них: *Kaufmann T. da C.* Remarks on the collection of Rudolf II: The Kunstkammer as a form of representatoin // Art journal. – 1928. – V. 38. – № 1. – Fall. – P. 22–28; *Schwarzenfeld G. von.* Rudolf II. Der Saturnischer Kaiser. – München: Callwey, 1961. – 294 s.; *Kaufmann T. da C.* Variations on the imperial theme in the age of Maximilian II and Rudolf II. – N. Y.: Garland publischers, 1978. – VI, XI, 186 p.; *Scheicher E.* Die Kunst- und Wunderkammer der Habsburger. – Wien, 1979. – P. 142–178; *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 113–118; *Fick C.W.* Het zogenaambe Kunstkabinetje van Rudolf II // Leids Kunsthistorisch Jaarboek. – Delft, 1982. – Bd. I. – S. 199–209; *Erlanger Ph.* Rodolphe II de Habsbourg (1552–1612). – P.: Perrin, 1983. – 260 p. (Présence d'histoire); *Kaufmann T. Da C.* L'École de Prague: La peinture à la cour de Rodolphe II. Traduit de l'anglaise par S. Schnall. – P.: Flammarion, 1985. – 335 p.; *Distelberger R.* The Habsburg collections in Vienna during the Seventeenth century // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 39–45; *Fučikovà E.* The collection of Rudolf II at Prague: cabinet of curiosities or scientific museum? // Ibidem. – P. 47–53; *Pešek J.* Sbirka obrazu a jeji misto v mecenàtu a sbératelstvi cisara Rudolfa II // Uméni. – 1989. – R. 37. – Č. 3. – S. 252–256; *Kaufmann T. da C.* The mastery of nature: aspects of art, science and humanism in the Renaissance // Court, cloister and city: the art and culture of Central Europe, 1450–1800. – L., Chicago, 1995. – P. 184–203.

117. *Trevor-Roper H.* Princes and artists: patronage and ideology at four Habsburg courts. 1517–1633. – L., 1976. – P. 85–125.

118. *Neuwirth J.* Rudolf II als Dürersammler: // Xenia Austriaca. – Wien, 1893. – S. 119.

119. Сведения о Д. Арчимбольдо см.: *Povoledo E.* Arcimboldi // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1961. – T. 5. – P. 776–777; *Kaufman T. da C.* Archimboldo // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 2. – P. 373–375.

120. *Evans R.J.W.* Rudolf II and his world. A study of intellectual history; 1576–1612. – Oxford: Clarendon press, 1973. – P. 190.

121. *Scheicher E.* Kunstkammer // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 18. – P. 522.

122. *Mander Karel van.* Het Schilder-Boeck waer in voor eerst de leerlustighe Jueght den grondt der Edel vry Schilderconst in verscheyden deelen wort voorhedraghen. – Haarlem: Voor Paschler van Wesbusch Boek Vercooper, 1604. – Fol. 291. (В переводе этой книги на русский язык: *Мандер К. ван.* Книга художников. – Л., 1940) та ее часть, в которой дано описание пражской коллекции Рудольфа II, отсутствует). Сведения о К. ван Мандере см.: *Valentiner E.* Mander K. van (I) // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1929. – Bd. 23. – S. 606–607; *Reznicek E.K.J.* Mander van // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 244–249.

123. Ю. фон Шлоссер (*Schlosser J. von.* Die Kunst- und Wunderkammern der Spätenrenaissance. Ein Beitrage zur Geschichte des Sammelwesens. – Leipzig, 1908. – S. 74). исходил при этом из анализа доступных ему описаний пражской коллекции, составленных после того, когда она была в значительной степени разорена. Только в 1976 г., более чем полустолетие спустя выхода в свет исследования Ю. фон Шлоссера было издано первое инвентарное описание этой коллекции (хотя также недостаточно полное): *Bauer R., Haupt H.* Des Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607–1611 // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. – 1976. – Bd. 72). На основании изучения этого инвентарного описания Т. Кауфман и пришел к выводу о целостности музейной концепции Рудольфа II.

124. *Неверов О.Я.* Из художественных сокровищ Христины Шведской // Панорама искусств. – М., 1986. – Т. 9. – С. 339–360.

125. *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней – М., 1995. – С. 29.

126. *Trevor-Roper H.* Princes and artists. – L., 1976. – P. 106.

127. *Базен Ж.* История истории искусства. – М., 1995. – С. 29–38.

128. *Buddensieg T.* Gregory the Great destroyer of pagan idols. The history of mediaeval legend concerning the decline of ancient art and literature // The Journal of the Warburg and Courtauld Institute. – 1965. – V. 28. – P. 44. Сведения о Григории Великом см.: *O. Be(rtolini).* Gregorio I detto Magno // Enciclopedia italiana. – Milano, Roma, 1931. – T. 17. – P. 929–931.

129. *Поснов М.Э.* История христианской церкви (до разделения церквей – 1054 г.). – Брюссель: Жизнь с Богом, 1964. – С. 455–461.

130. Savonarola G. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 894.

131. *Calvin J.* Selections from «Institutes of the Christian Religion» / Translated by H. Beveridge. – 5th printing. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1994. – XI. 12. – P. 37.

132. *Apostolos-Cappadona D.* Iconoclasm // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 78–82.

133. *Holst N. von.* Creators, collectors and connoisseurs. – N. Y., 1967. – P. 370, note 51.

134. *Végh J. von.* Die Bildestirmer, eine Kulturgeschichtiliche Studien. – Strassburg, 1915. – XVI, 140 s.; *Hoebler H.C. van.* Das Bild in der Evangelischen Kirche. – Berlin, 1957; *Borhkamm H.* Das Jahrhundert der Reformation. – Göttingen, 1961. – 344 s.; *Stirm M.* Die Bilderfrage in des Reformation. – Gütersloh, 1977. – 246 s.

135. К. ван Мандер писал об алтарном складне в Новой церкви Амстердама работы Питера Артсена: «Этот прекраснейший и достойный великого мастера

памятник был, к несчастью для искусства, уничтожен святотатственными руками иконоборцев вместе со многими другими его произведениями, в числе которых находился и большой алтарный образ со створками. <...>. В 1566 г. неистовствующая толпа в куски изрубила топорами эту картину («Распятие» работы Артсена в Варменхейзене – В. Г.), хотя госпожа Заневельт из Алкмаара и предлагала за нее сто фунтов» (*Мандер К. ван.* Книга о художниках. – Л., 1940. – С. 189–190).

136. *Lehfeld P.* Luthers Verhältniss zu Kunst und Künstlern. – Berlin, 1892. – 130 s.; *Stirn M.* Die Bilderfrage in des Reformation. – Gütersloh, 1977 – S. 25.

137. *Holst N. von.* Creators, collectors and connoisseurs. – N. Y., 1967. – S. 77–78. Сведения об Эбнере см.: *Schultheiss W.* Ebner // Neue deutsche Biographie – Berlin, 1959. – Bd. 4. – S. 264–265.

138. *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń,1980. – Cz. I. – S. 148.

138. О коллекциях семьи Амербахов см.: *Ackermann H.C.* The Basle cabinets of art and curiosities in the 16^{th} and 17^{th} centuries // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 62–68; Amerbach (Basile, Boniface, Johann) // Dictionnaire historique de la Suisse publiée sous la direction de M. Godet. – Neuchatel, 1921. – V. I. – P. 298; *Mühlbrecht.* Amerbach J. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1875. – Bd. I. – S. 398; *Stintzing V.* Amerbach Bonifaz // Ibidem. – Bd. I. – S. 397–398; *V. L.* Amerbach Basilius // Ibidem. – Bd. I. – S. 397; *Hartmann A.* Amerbach J. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. I. – S. 247–248; *Hartmann A.* Amerbach Bonifaz // Ibidem. – Bd. I. – S. 247; *Hartmann A.* Amerbach Basilius // Ibidem. – Bd. I. – S. 246–247.

139. Сведения о Восе см.: *Z.M.* Vos M. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1940. – Bd. 34. – S. 555–556.

140. Сведения о Геере см.: *Winkler.* Heere // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leiüzig, 1923. – Bd. 16. – S. 233.

141. *Holst N. von.* Creators, collectors and connoisseurs. – N. Y., 1967. – P. 77–78; Wag*enführ H.* Kunst und Kapitalanlage. – Stuttgart: Forkel, 1965. – 270 s.

142. *Agricola G.* De animatibus subterraneis liber. – Basileae: Frobenium et Episcopium, 1549. – 79 p.; *Agricola G.* De ortu et causis subterraneorum. Libri quinque. – Wittebergae: Z. Schureri, 1612. – 1014 p., *Agricola G.* De re metallica libri XII <...> ejusdem de animantibus subterranei liber... – Basileae: Froben, 1556 (страницы ненумерованные); *Шухардин С.В.* Георгий Агрикола. – М., 1955. – 208 с.; Herlitzius E. Georg Agricola. – Berlin, 1960. – 208 p.

143. *Pettigrew T.G.* A history of egyptian mummies. – L., 1834. – XXI, 264 p. См. также: *Грицкевич В.П.* Путешествия наших земляков. – Минск, 1968. – С. 33; *Грицкевич В.П.* С факелом Гиппократа. Из истории белорусской медицины. – Минск, 1987. – С. 65.

144. Подробнее об этом см.: *Ley W.* The lungfish and the unicorn. An excursion into romantic zoology. – L.: Hutchinson’s scientific and technical publications, 1948. – 254 p.; *Ley W.* Salamanders and other wonders. Still more adventures of a romantic naturalist. – L.: Phoenix House, 1956. – X. 293 p.

145. О прибылях, получаемых в монастырских аптеках в связи с доставкой им заморских лекарственных средств и сырья от своих собратьев по монашеским орденам в Америке, Африке, Азии см. в кн.: *Грицкевич В.П.* С факелом Гиппократа. – Минск, 1987. – С. 66.

146. *O. Ma(ttirolo).* Ghini // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1932. – T. 16. – P. 916–917.

147. *Evans R.J.W.* Rudolf Il and his world. – Oxford, 1973. – 323 p.

148. *Accordi B.* The Musaeum Calceolarium (Sixteenth century) of Verona illustrated in 1622 by Ceruti and Chiocco // Geologica Romana. – 1977. – V. 16. – P. 21–54; *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Warszawa, 1996. – S. 129–130.

149. *Aldrovandi U.* Musaeum metallicum in libris quattor distributum / M.A. Bernia in lucea edidit. – Bononiae: J.B. Ferreri, 1648. – 979 p.

150. *Mercatus M.* Metallotheca. – Roma: J.M. Salviani, 1717. – lxiv, 378 p.; *Ma. Pi(azza).* Mercati // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1934. – V. 22. – P. 878; Micchele Mercati (1541–1593) e la Metallotheca // Geologia Romana. – 1977. – V. 16. – P. 21–54.

151. *Imperato F.* Historiae naturalis <...> nella quale <...> si tratta della divorsa. – Napoli, 1599. – 791 p.; 2 ed. – Venetia: Combi e La Noù, 1672. – 698 p.; *Imperato F.* Dell’historia naturale <...> libri XXVIII (per C. Vitale). – Coloniae: Saurmanni, 1695. – 928 p.; *Ma. Pi(azza).* Imperato // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1933. – T. 18. – P. 905; *Neviani A.* Ferrante Imperato // Atti e memorie Accademia de storia dell’arte sanitaria. – Ser. 2. – 1936. – V. 2. – P. 57–74, 124–145, 191–210, 243–267; *Accordi B.* Ferrante Imperato (Napoli, 1550–1625) e il suo contributo alla storia della geologia // Geologia Romana. – 1981. – V. 20. – P. 43–56.

152. *Legati L.* Misso Cospiano annesso quello del famoso Ulisse Aldrovandi donato alla sua patria dall’illustrissimo signor Ferdinando Cospi. – Bologna: G. Monti, 1677. – 532 p.; *Laurencich-Minelli L.* Dispersione e recupero della collezione etnografica Cospi // Deputazione di storia patria della provincia di Romagna. – 1982. – V. 33. – P. 185–202; *Petrucci F.* Cospi // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1984. – P. 81–82.

153. *Palissy B.* The admirable discources of... / Translated by A. La Rocque. – Urbana: Illinois University press, 1957. – 264 p; Palissy // Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés... – P., 1862. – V. 39. – P. 89–94; *McNab J.* Palissy // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 23. – P. 849–850; *Nicolle J.* Palissy (l’homme à la recherche d’un secret). Présentation par...: Choix de textes, bibliographie. – (P.): Seghers, (1966). – 189, (3) p. (Savants du monde entier) (32).

154. *Терновский И.Р.* Андрей Везалий. – М., 1965. – 255 с.

155. *Richter G.* Das anatomische Theater. (Abhandlungen zur Geschichte der Medicin und der Naturwissenschaften. H. 16). – Berlin, 1936. – 156 s.

156. Подробнее об этом см.: *Грицкевич В. П.* С факелом Гиппократа. – Минск, 1987. – С. 104–106.

157. Jo. Kentmani dresdensis medici nomenclatura rerum fossilium que in Misnia praecipui & in alijs quoque regionibus inveniuntur // Gesner C. De omni rerum fossilium genere, gemmis <...> libris aliquod. – Tiguri: Jacobus Gesnerus, 1565. – P. 1–96; *Prescher H., Helm J. Franstadt G.* Johannes Kentmanns Mineralienkatalog, aus dem Jahre 1565 // Abhandlungen des Staatlichen Museum für Mineralogie <...> zu Dresden. – 1980. – Bd. 30. – S. 5–152.

158. Как пишет А. Мончак, в конце XVIII века коллекция Феликса Платтера была «Меккой коллекционеров»: она привлекала к себе истовых коллекционеров со всех концов Европы (*Mączak A.* Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII w. – Warszawa, 1978. – S. 220–222). См. также: *Gesner C.* De omni rerum

fossilium genere, gemmi <...> libri aliquod. – Tiguri, 1565; *Ley W.* Konrad Gesner, Leben und Werk. – München: Verlag der Münchner Drucke, 1929. – VII, 154 s. (Münchner Beitrage zur Geschichte und Literatur den Naturwissenschaften und Medizin. H. 15/16); *Bedini S.A.* The evolution of science museum // Technology and culture. – 1965. – № 5. – P. 2–6, 11–12; *Ley W.* Dawn of Zoology. – Englewood Cliffs, 1968. – P. 121–161, 268–273; *Landolt E.* Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund // Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertunskunde. – 1972. – № 72. – S. 245–306.

159. *Cesalpino A.* De plantes libri XVI. – Florentiae: G. Marescottum, 1583. – 621 p. Сведения о Чезальпино см.: *A.C(astigliani).* Cesalpino // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1931. – T. 9. – P. 866. *Ferrari A. de.* Cesalpino // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1981. – T. 24. – P. 122–125*; Tongiorgi Tomasi L.* Projects for botanical and other gardens: a Sixteenth century manual // Journal of the garden history. – 1983. – V. III. – P. 1–34; *Tongiorgi Tomasi L.* Botanic garden // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 482–483.

160. *Hill A.W.* The history and functions of botanic gardens // Annals Missoury botanical garden. – 1915. – № 2. – P. 191–192, 194, 225; *Lawrence G.H.M.* The historical role of the botanic garden // Longwood program seminars. – 1968–1969. – V. I. – P. 34–35; *Hyams E.S.* Great botanical gardens of the world. – N. Y. 1969. – P. 18–22.

161. *Lawrence G.H.M.* The historical role of the botanic garden // Longwood program seminars. – 1968–1969. – V. 1. – P. 34–35; *Hyams E.S.* Great botanical gardens of the world. – N. Y., 1969. – P. 34–41; *Hyams E.S.* A history of gardens and gardening. – N. Y., 1971. – P. 128–130.

162. Подробнее об этом см.: *Грицкевич В.П.* С факелом Гиппократа. – Минск, 1987. – С. 105.

163. *Hunger.* Clusius // Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek. – Leiden, 1937. – Bd. 9. – S. 150–152; Clusius // A.J. van der Aa. Biografish woordenboek. der Nederlanden. – Amsterdam, 1969. – Bd. 2. – S. 153–154; *Comito T.* Renaissance gardens and the discovery of paradise // Journal of the history of ideas. – 1971. – V. 32. – P. 483–526; *Jovet P., Mallet J.C.* L'Écluse Ch. De // The dictionary of scientific biography. – N. Y., 1973. – V. 8. – P. 120–121; *Prest J.* The garden of Eden. The botanic garden and the re-creation of paradise. – 2^{nd} ed. – New Haven; L., 1988. – 122 p.

164. *Klucckhorn.* August // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1875. – Bd. I. – S. 674–680; *Rössler H.* August I. (Wettin) // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. I. – S. 448–450. *Menzhausen J.* Elector Augustus' «Kunstkammer»; an analysis of the inventory of 1587 // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 69–75; *Arnold W.* Augustus I // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 113.

165. *Ribbeck W.* Wilhelm IV. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1897. – Bd. 43. – S. 32–39; *Schnakkenburg B.* William IV // The dictionary of art. [Art.]: Hesse-Cassel. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 490–491.

166. *Murray D.* Museums: their history and their use. – Glasgow, 1904. – V. 1. – P. 14–15.

167. Цит. по: *Evans J.* A history of the Society of Antiquarians. – Oxford, 1956. – P. 16. См. также: *Norden L. van.* Sir Henry Spelman and the chronology of Elizabethan College of antiquaries // The Huntington library quarterly. – 1950. – V. 13. – № 2. – P. 131–160.

К главе V

1. Введение // История Европы. – М.: Наука, 1994. – Т. 4. Европа нового времени (XVII – XVIII века). – С. 5.

2. *Pereira F.A.B.* La rôle de l’Eglise dans la formation des premiers musèes on Portugal à la fin du XVIIIe siécle // Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre. – P.: Louvre, 1995. – P. 461–492.

3. *Bacon F.* Gesta Grayorum (1599). Цит по: *Impey O., MacGregor G.* Introduction // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. I.

4. *Ennenbach W.G.W.* Leibnitz’ Beziehungen zu Museen und Sammlungen // Schriftenreihe, Institut für Museumswesen. – Berlin, 1978. – H. 10. – S. 1–76.

5. Cabinet de l’histoire naturelle // Encyclopedie ou dictionnaire raisonné des scieces, des arts et des métiers. (Mis en ordre et publie par M. Diderot et <...> M. d’Alembert). – P., 1751. – V. 2. – P. 484–492.

6. *Erman.* Kircher // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1882. – Bd. 16. – S. 1–4; *Godwin J.* Athanasius Kircher. A Renaissance man and the quest for lost knowledge. – L., 1979. – 96 p.; *Leospo E.* Athanasius Kircher und der Museo Kircheriano // Europa und der Orient. 800–1900. – München, 1989. P. 58–71; *Wilfong T.G.* Kircher // The dictionary of art. – N. Y.,1996. – V. 18. – P. 76–77.

7. *Schepelern H.D.* Naturalienkabinett oder Kunstkammer. Der Sammler Bernhand Paludanus und sein Katalogmanuscript in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen // Nordelbingen: Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte. – 1981. – Bd. 50. – S. 157–182; *Schepelern H.D.* Natural philosophers and princely collectors: Worm, Paludanus and the Gottorp and Copenhagen collections // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 121–125; Broeck W. van den (Paludanus) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 838–839.

8. *Olearius A.* Gottorfische Kunst-Kammer worinnen allerhand ungemein Sach zo theils die Natur theils künstliche Hände hervor gebracht. – Schleswig: J. Kolwein, 1666; – 2 Aufl. – Schleswig, 1674. – 80 s.; *Opel.* Olearius // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1887. – Bd. 24. – S. 269–277; Olearius // Ibidem. – Leipzig, 1887. – Bd. 25. – S. 797; *Klemm F.* Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen // Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte. 41. Jahrgang. – 1973. – H. 2. – S. 34–35.

9. *Lindner E.* Das Museum als Bildungstätte. Untersuchungen zum Sammlungswesen und zur pädagogischen Reformbewegung des 17. Jahrhunderts in Deutschlands (Thesen und Zusammenfassungen) // Schule und Museum. – Berlin, 1970. – H. 5. – S. 22–23; *Ennenbach W.G.* Leibnitz’ Beziehungen zu Museen und Sammlungen // Schriftenreihe. Institut für Museumwesen. – Berlin, 1978. – H. 10. – S. 47.

10. *Major J.D.* Unvergreiffliches Bedenken von Kunst- und Naturalien-Kammern. – Kiel: Reuman, 1674. – 20 s.; Kurtzer Vorbesicht betreffende D[r]. J.D. Majors, Musaeum cimbrich, oder so-genannte Kunst-Kammer... – Zu Ploën: T. Schmidt, 1688. – 54 s.; *Hess W.* Major J.D. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1884. – Bd. 20. – S. 112; *Ennenbach W.* Der Arzt und Polyhistor Johann Daniel Major (1634–1693) als Museologe // Museologické seśity. – Brno, 1977. – T. 6. – S. 84–103; *Becker C.* Johann Daniel Major: Sammlungs-theoretiker? «Doktor der Weltweisheit»? // Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe. – Hamburg. – 1992/1993. – Bd. 11–12. – S. 67–82.

11. *Moller D.W.* Dissertatio de Techno-physiotameis, germanice von Kunst- und Naturalien-Kammern. – Altdorf, 1704.

12. (*Sturm L. Ch.*). Die geöffnete Raritäten – und Naturalien-Kammer (u.s.w.) (als Teil des III Bandes des «Der geöffnete Ritterplatzes». – Hamburg, 1704; – Ed. 2. – Hamburg, 1707; – Ed. 3. – Hamburg, 1723; *Zimmermann B.* Sturm // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1894. – Bd. 37. – S. 43–45; *Faber A.* Sturm // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 29. – P. 872–873.

13. *Valentini M.B.* Musaeum museorum oder vollstände Schau-Bühne aller Materialen und Specereyen nebst deren natürlichen Beschreibung <...> aus andern Material-Kunst und Naturalien-Kammern, Oost- und West-Indischen Reiss-Beschreibungen. – Frankfurt a. M.: J.D. Zunner, 1704. – 3 Parties. – 515, 76, 119 s.; *Pagel.* Valentini // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1895. – Bd. 39. – S. 468–469.

14. *Neickelius C.F.* Museographia oder Anleitung zum prechten Begriff und nützliche Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern. Mit Zusätzen und Anhängen von J. Kanold. – Leipzig, Breslau, 1727. – 20, 464, 8 s.

15. *Schreiner K.* Einführung in der Geschichte des Musealwesens. – Waren, 1983. – H. I. – S. 46–61. *Э. Мендес да Коста* (*E. Mendes da Costa*) в сочинении «Элементы конхологии» («Elements of conchology») (Лондон, 1776) называет «музеологами» коллекционеров (в его случае собирателей раковин).

16. Об этом музее см.: (*Moscardo L.*). Note overe memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo. – Padva: P. Frambotti, 1656. – 306 p.; – Ed. 2. – Verona: A. Rossi, 1672. – 488 p.

17. *Misson F.M.* Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688. – Hague 1961. – V. 1–2. Цит. по: *Olmi G.* Cabinet (i) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 345.

18. *Patin C.* Relations historiques et curieuses de voyages en Allemagne, Angleterre, Hollande, Bohême, Suisse. – Lyon: C. Muguet, 1676. – 275 p.; *Olmi G.* Cabinet (i) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 345.

19. *Härting U.* Frans Francken II: die Gemälde. – Freren, 1989; *Härting U.* Cabinet picture // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 351–354.

20. *Lunsing Scheurleer T.H.* The Mauritshuis as «domus cosmographicus» // Johann Maurits van Nassau Siegen, 1604–1679; a humanist prince in Europe and Brasil / Ed. E. Van den Boogaart with H.R. Hoelink and P.J.P. Whitehead. – The Hague, 1979. – P. 143–189.

21. *Pick B.* Das Gothaer Münzkabinett, 1712–1912 // Coburg-Gothaischen Landen Heimblätter. – 1912. – Bd. 8. – S. 1–13.

22. *Schudt L.* Italienreisen in 17. und 18. Jahrhundert. – Wien, München: Schroll, 1959. – 448 s. (Römische Forschungen d. Bibliotheca Hertziana (Max Planck-Institut). – Rom. – Bd. 15); *Reeve J.* Grand-Tour // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 13. – P. 296–306.

23. *Dezallier d'Argenville A.J.* Lettre sur le choix l'arrange,ent d'un cabinet curieux // Mercure France. – 1727. – Juin. – P. 1295–1330; *Dezallier d'Argenville A.J.* Histoire naturelle éclarcie dans deux de ses parties principales: la lytologie et la conchyologie. – P.: De Bure Aîné, 1742. – VIII, 492 p.; *Dezallier d'Argenville Antoine-Joseph.* Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs caracteres... – P.: De Bure l'Aînè. – 1745. – T. I. – XLVIII, 443 p.; – 1745. – T. 2. – VIII, 483 p.; – 1752. – T. 3. –

XLVIII, 322 p.; *Dezallier d'Argenville A.J.* Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leur portaits gravés en taille-douce, les indications de leur ouvrages. – P.: De Bure Aîné, 1762. – V. I. – (6), LXXX, 322 p.; – V. 2. – (4), 428, (3) p.; – V. 3. – (4), VIII, (4), 472 p.; – V. 4. – (VI), (2), 494, (I) p.; *Ledos E.G.* Argenville A.J. Dezallier d' // Dictionnaire de biographie française. – P., 1939. – T. 3. – Cln. 581–583.

24. *Reidmeister L.* Die Porzellankabinette der brandenburgisch-preussischen Schlösser // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. – 1933. – Bd. I. – S. 262–272.

25. *Heres G.* Dresdener Kunst-Sammlungen im 18. Jahrhundert. – Leipzig: Seeman, 1991. – 227 s.; *Chilton M.* (I). Porcelain // The dictionary of art. [Art.]: Cabinet (I). – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 347–349.

26. *Wappenschmidt F.* (II) Mirror // The dictionary of art. [Art.]: Cabinet (I). – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 349.

27. *Pevsner N.* A history of building types. – Princeton: Princeton University press, 1976. – P. 111–138. (Bollinger series. 35. 19. A.W. Mellon lectures in fine arts); *Olmi G.* Cabinet (I) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 344–347; Museum architecture // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 22. – P. 361–362.

28. *Spon J.* Discource sur une piece antique & curieuse, du cabinet de Iacob Spon docteur médecin aggregé au College de Lyon. – Lyon: J. Freth, 1674. – 32 p.; *Spon Jacob.* Recherches des antiquités et curiosités de la ville de Lyon, ancienne colonie des Romains et capitale de la Gaule Celtique. Avec un mémoire des principaux antiquaries et curieux de l'Europe. – Lyon: A. Cellier fils, 1675. – P. 212–218; – Nouvelle édition: Lyon: L. Perrin, 1857. – CXLVIII, 405 p.; *Spon J.* Réponse à la critique publiée par M. Guillet. – Lyon: T. Amaulry, 1679. – 322 p.; *Spon J.* Recherches curieuses d'antiquité contenues an plusieurs dissertations sur des médailles, bas-reliefs, statues, mosaîques et inscriptions antiques... – Lyon: T. Amaulry, 1684. – 538 p.; *P. L-y.* Spon // Nouvelle biographie générale. – P., 1862. – V. 44. – P. 352–354; *Bizot P.* Histoire metallique de la République de Hollande. – P., 1687 (Introduction de: Le livre commode des adresses de Paris pour par Abraham du Pradel (Nicolas de Blégny) / Ed. E. Fourmier. – P.; 1878. – P. 216–231.

29. *Bianchini F.* La istoria universale provata con monumenti e figurativa con simboli degli anichi. – Roma: A. de'Rossi, 1747. – 14 pl., 572, [22] p.; F.N. Bianchini // Enciclopedia italiana. – Milano; Roma, 1930. – T. 6. – P. 869–870; *Rotta S.* Bianchini // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1968. – N. 10. – P. 187–194.

30. *Rubens P.* De imitatione antiquarum statuarum // Piles R. de. Cours de peinture par principes. – P., 1708. – 493 p.; *Meulen M. van der.* Petrus Paulus Rubens antiquarius. Collector and Copyist of Rubens' antique gems. – Alphen van den Rijn: Canaletto, 1975. – 241 p.; *Muller J.M.* Rubens: the artist and collector. – Princeton: Princeton University press, 1989. – XV, 185 p.; *Sachs H.* Sammler und Mäzene. – Leipzig, 1971. – S. 130–131. Rubens // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 27. – P. 287–302.

31. *Peacham A.H.* The compleat gentleman fashioning him absolute... – L.: F. Constable, 1627. – 306 p.; – 2nd ed. – L., 1634. – 255 p.; – 3rd ed. – (Oxford): The Clarendon Press, 1906. – XXIII, (I), I, (10), 260, (I) p., (Half-title: Tudor and Stuart Library); – 4th ed. – Ithaca, N. Y., published for the Folger Shakespeare library by Cornell University, 1962 (Folger documents of Tudor and Stuart civilization); Peacham //

The dictionary of national biography. – L., 1896. – V. 44. – P. 133–135, *Howarth D.* Peacham // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 24. – P. 300–301.

32. *Dumesnil M.J.* Histoire des plus célèbres amateurs étrangers… – P.: J. Renouard, 1860. – P. 165–202; *Cust L.* Notes on the collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey // The Burlington magazine. – 1911. – V. – 19. – P. 278–286; – V. 20. – P. 97–100; – 1912. – V. 20. – P. – 233–236, 341–343; *Hervey M.F.S.* The life, correspondence and collections of Thomas Howard <...> Earl of Arundel. – Cambridge: Cambridge University press, 1921. – XXI, 562 p.; *Howarth D.* Lord Arundel as an entrepreneur of the arts // The Burlington magazine. – 1980. – № 931. – Octobre. – P. 690–692; *Howarth D.* Lord Arundel and his circle. – New Haven: Yale University press, 1985. – 264 p.

33. Карл Бурбон (1716–1788) до того, как стать королем обеих Сицилий (1734–1759), с 1731 по 1734 годы был великим герцогом Пармы, Пьяченцы и Тосканы (а столицей Тосканы была Флоренция). С этим обстоятельством можно связать его повышенный интерес к античным произведениям искусства. С 1759 по 1788 годы он был королем Испании, где также способствовал развитию коллекционирования. См.: *M.S(chipa).* Carlo di Borbone // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1931. – V. 9. – P. 53–55; *Ajellor.* Carlo di Borbone // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1977. – V. 20. – P. 230–251, *Agueda M.* Carlo di Borbone // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 52–564. О коллекционировании в Испании накануне правления там Карла III Бурбона (1759–1788) см.: *Bottineau Y.* L’art de cours dans l’Espagne de Philippe V. 1700–1746. – Bordeaux, 1962. – 687 p., 134 tabl. (Bibliothéque de l’ Ecole des hautes études hispaniques. – Fasc. 29. Th. Univ. Paris).

34. *W.W(roth).* Hamilton W. // The dictionary of national biography. – L., 1890. – V. 24. – P. 224–227; *Ramage M.H.* A list of Sir William Hamilton’s property // The Burlington magazine. – 1989. – V. 139. – № 1039. – P. 704–706; *Knight C.* Hamilton a Napoli. Cultura, svagni, civiltà d’una grande capitale europea. – Napoli: Electa, 1990. – 215 p.; *Rodgers D.* Hamilton W. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 113–115.

35. *Cavaceppi B.* Raccolta d’antiche statue, busti, bassi rilievi ed altre sculoture restaurate da... – Roma, 1768; – V. I. – 60 pl.; – Roma, 1772. – V. 3; *Howard S.* Bartolomeo Cavaceppi. 18th century restorer. – N. Y., L.: Garland publications, 1982; Facsimile reprint of 1958 edition. – IV, 437 p.; *Howard S.* Cavaceppi // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1979. – V. 22. – P. 549–551.

О Ч. Таунли см.: *W. W(roth).* Towneley // The dictionary of national biography. – L., 1899. – V. 57. – P. 97–98; Towneley // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1939. – Bd. 32. – S. 329; *Vaughlin G.* Townley // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 244–245.

36. Цит по: *Reeve J.* Grand tour // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 13. – P. 298; *Lassels R.* An italian voyage or a compleat journey through Italy. – L.: Printed for R. Wellington and are be sold by P. Gilbourne, 1698. – 15, 160, 274, (3) p.; *T.C(ooper).* Lassels // The dictionary of national biography. – L., 1892. – V. 32. – P. 161–162; *Chaney E.* Lassels // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 18. – P. 814.

37. *Nugent T.* Grand Tour, or a journey through the Netherlands, Germany, Italy and France... – L.: J. Revington and sons, 1788. – 1–4; *J. M. R(igg).* Nugent // The dictionary of national biography. – L., 1895. – V. 41. – P. 273.

38. *Cust L.* History of the Society of Dilletanti / Ed. By S. Colvin. – L., 1914. – IX, 336 p.; *Harcourt-Smith C.* The Society of Dilletanti: its regalia and pictures. – L.: Society of Dilletanti, 1932. – 143, XXXVI p.; *Ford B.* Society of Dilletanti // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 923.

39. *Chandler R.* Travels in Asia Minor. – Oxford: The Clarendon press, 1775. – XIV, XVIII, 283 p.; *Chandler R.* Travels in Greece. – Oxford: The Clarendon press, 1776. – 4, XIV, I, 304 p.; *Chandler R., Revett N., Pars W.* Ionian antiquities, published with permission of the Society of Dilletanti. – L.: T. Spilsbury, W. Haskel, 1769. – V. 1. – 2, IV, 51 p., 28 pl.; 1797. – V. 2. – 1840. – V. 3; – 1881. – V. 4; – 1915. – V. 5; *Stuart J.* The antiquities of Athens. – L.: G. Tilt, 1837. – XV, (6), 103, (I) p., LXX pl. («Selection of the great work of Stuart»).

Эти издания относятся к двум важным категориям иллюстрированных публикаций этого периода в помощь коллекционерам: к изданиям, документировавшим старинные архитектурные памятники, и к изданиям, документировавшим старинные статуи. В первую группу вошли такие важные издания, как книги Роберта Вуда: «Руины Пальмиры» и «Руины Баальбека» (*Wood R.* The Ruins of Palmyra otherwise Tedmor, in the Desert. – L.: (s.e.), 1753. – 50 p., 57 pl.; *Wood R.* The ruins of Balbec otherwise Heliopolis in Coelosyria. – L., P.: (s.e.), 1757. – 28 p., 46 pl.), Дж. Б. Пиранези: «Римские древности», «Марсово поле древнего Рима», «Древности Великой Греции, сегодняшнего Неаполитанского королевства» (*Piranesi G.B.* Antichità Romane – Roma: Stamp. Di Ang. Botilj. – T. 4. – 71 p., 43 pl; – T. 2. – I p., 51 pl.; – T. 3. – 53 pl.; – T. 4. – 55 pl.; *Piranesi G.B.* Il Campo Marzio dell’Antica Roma. – Roma: (s. e.), 1762. – 8, 69, XVII p., 42 pl.; *Piranesi G.B.* Antiquités de la Crand-Gréce, aujourd’hui royame de Naples... – Antiquités de Pompeia – P.: Chez les Piranesi, an XII – 1804. – T. I. – 20 p., 27 pl.; – T. 2. – 27 pl.); Жюльена-Давида Ле Руа: «Развалины наиболее прекрасных памятников Греции» (*Le Roy J.D.* Les ruines des plus beaux monuments de la Gréce. – P.: H.L. Guerin et L.F. Delatour, 1758; – 2de éd. – P.: L.F. Delatour, 1770. – T. I. – XXIV, 54 p., 35 pl.; – T. 2. – XX, 53 p., 26 pl.) и другие богато иллюстрированные публикации. Они содействовали развитию нового этапа возрождения греческого искусства и коллекционированию его произведений, к проявлению интереса к готическому искусству.

К другой группе изданий, особенно способствовавших развитию коллекционирования ввиду того, что в них воспроизводились для копирования и размещения копий в коллекциях статуй и других памятников древности, относятся, в первую очередь, книги Паоло Алессандро Маффеи «Сборник античных и современных статуй» (*Maffei P.A.* Raccolta di statue antiche e moderne. – Roma: D. de Rossi, 1704. – XV, 170 cln.) и Б. Монфокона «Античность, изложенная и представленная в изображениях» (*Montfaucon Bernard de.* L’antiquité expliquée et représentée en figures. – P.: F. Delaulne, 1719. – T. I. – 145 pl.; – T. 2. – 194 pl.; – T. 3. – 197 pl.; – T. 4. – 144 pl.; – T. 5. – 204 pl.; Suplement. 1724. – T. I. – 67 pl.; – T. 2. – 61 pl.; – T. 3. – 84 pl.; – T. 4. – 60 pl.; – T. 5. – 73 pl.). См. также: Montfaucon B. de // Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculé. – P., 1859. – T. 36. – P. 223–229; *Erlande-Brandenbourg A.* L’erudition livresque de Bernard de Montfaucon // Revue de l’art. – 1980. – № 49. – P. 34–35).

К названным работам примыкают исследования, снабженные более точным отображением предметов античной материальной культуры, к которым относит-

ся, в первую очередь, исследование Клода-Филиппа де Кейлюса «Сборник египетских, этрусских, греческих, римских и галльских древностей» (*Caylus Anne-Claide-Philippe de.* Recueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, grècques, romaines et gauloises. – P.: Desaint et Sailant, 1752. – T. I. – (3), XXI, (I), 348,(I), p., 107 tabl.; – 1756. – N. 2. – VIII, 429, (3) p.; – 1759. – T. 3. – XXXVI, 448 p.; – 1761. – N. 4. – XX, 418 p.; – 1762. – N. 5. – XXVI, 2. 348 p.; 1764. – T. 6. – XX, 414 p.; 1767. – T. 7. – XXVIII, 316 p., 97 pl.). О К.Ф. Кейлюсе см.: *Rocheblave S.E.* Essai sur le comte de Caylus. L’homme, l’artiste, l’antiquaire. – P.: Hachette, 1889. – XV, 384 p.; *Leguay P.* Caylus // Dictionnaire de biographie française. – P., 1956. – T. 7. – Cln. 1518–1520; *Rice D.* Caylus // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 6. – P. 120–121.

40. *Winckelmann J.J.* Recueil de différentes piéces sur les art (Réflexions sur l’imitation des artistes grècs dans la peinture et la sculpture; etc.). – P.: Barrois Aîné, 1786. – VI, 296 p.; *Winckelmann J.J.* Geschichte der Kunst des Altertums. – Berlin, Wien: V. Fleischer, 1913. – XVIII, 420 s.; *Winckelmann J.J.* Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. – Leipzig: H. Mendelsohn, 1866. – XVI, 180 s. О И.И. Винкельмане см.: *Базен Ж.* История истории искусств. – М., 1995. – С. 78–82. См. также: *Howard S.* Antiquity restored: essays on the afterlife of the antique. – Vienna: IRSA (With a preface of by E. Gombrich), 1990. – 344 p.

41. Дж. Г. Боттари – автор книги «Священная скульптура и живопись, извлеченные из римских кладбищ» (*Базен Ж.* История истории искусств. – М., 1995. – С. 61). О нем см.: *G. N(atali).* Bottari // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – N. 7. – P. 567; *Pignatelli A.* Bottari // Dictionario biografico degli italiani. – Roma, 1971. – T. 13. – P. 409–418; Bottari // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 492.

42. *G.Q.G(igliolo).* Visconti E. Q. // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1937. – T. 35. – P. 444–445; Visconti G.B., E.Q. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 32. – P. 612–613.

43. *Simeoni L.* Gli studii storichi ed archeologici di Scipione Maffei // Studii Maffeiani. – Torino: Bocca, 1909. – P. 669–744; *Silvestri G.* Un europeio del Settecento: Scipione Maffei. – Treviso: Canova, 1954. – XVI, 291 p.; *Gasperoni G.* Scipione Maffei e Verona Settecentesca. – Verona: (s.e.), 1955. – XXI, 503 p.; *Mariani Canova G.* Il musseo maffeiano nella storia della museologia // Atti e memorie dell’Accademia di agricoltora, scienze e lettere de Verona. – 1975–1976. – Seria 6. – T. 27. – P. 177–191; *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Paryż, Wenecja. XVI – XVIII wiek. – Warszawa, 1996. – S. 278–280, 294–297; *Bernabei F.* Maffei S. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 85.

44. *Voltaire.* Remarques sur l’histoire // Voltaire. Oeuvres historiques. – (P.): Gallimard, 1957. – P. 41–46; *Voltaire.* Nouvelles considérations sur l’histoire // Voltaire. Oeuvres historiques. – P., 1957. – P. 46–52; *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Warszawa, 1996. – S. 210–227.

45. *Momigliano A.* Ancient history and the antiquarian // Journal of Warburg and Courtauld Institute. – 1950. – V. 13. – P. 285–315; *Howard S.* Antiquity restored: essays on the afterlife of the antique. – Vienna, 1990. – 344 p.; *Bignamin J.* Antiquaries and antiquarian societies // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 2. – P. 165.

46. *Базен Ж.* История истории искусств. – М., 1995. – С. 42, 58–61, 67–69; *Lanzi L.* Storia pittorica della Italiana dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine

del XVIII secolo. – Ed. 3. – Bassano: G. Remandini, 1834. – T. 1. – XXX, (2), 308 p.; – T. 2. – 244 p. – T. 3. – 214 p.; – T. 4. – 330 p.; – T. 5. – 239 p.; *G.N(atali).* Lanzi // Enciclopedia italiana. – Milano, Roma, 1933. – T. 20. – P. 515. Л. Ланци был автором «Путеводителя по галерее Флоренции» (*Lanzi L.* La real Galleria di Firenze. Guida acorasiata, e riordinata per comando di S.A.R.L. Archiduca Grandduca di Toscana. – Firenze: Per F. Moücke, 1782. – 212 p. (Operetta astratta dal tom 47. del Giornale Pisani).

47. *Wildenstein G.* Goûter une oeuvre d'art en connoisseur // Chronique des artes. – 1961. – Avril. – P. 1–3; *Wildenstein G.* Apprendre à voir // Chronique des artes. – 1963. – Mai–Juni. – P. 1–2.

48. См. также: *Martyn T.* The english connoisseur, containing an account of whatever is curious in painting, sculpture etc. in palaces, and seats of the nobility and principal gentry in England, both in town and country. – L.: L. Davis & C. Reymers, 1766. – V. 1–2; 1767. – V. 3–4; – 2^{nd} ed. – Farnborough: Gregg, 1968. – [263] p.; *Базен Ж.* История истории искусств. – М., 1995. – С. 178; *Anderson J.* Western world // The dictionary of art. [Art.]: Connoisseurship – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 713–715.

49. *Bosse A.* Sentimens sur la distinction des diverses manières de peintures, dessein at grauueure, et des originaux d'avec leurs copies. – P.: Chez l'auteur, 1699. – 113 p.

Piles R. de. Conversations sur la connoisance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. – P., N. Langlois, 1677. – (66), 309, (3) p.; *Piles R. de.* Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins, et d'utilité des estampes. – P.: F. Muguet, 1699. – 540 p. О Р. де Пиле см.: *Teyssédre B.* Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. – P.: Bibliothèque des arts, 1965. – 683 p., 44 tabl.; *Teyssèdre B.* L'histoire de l'art vue du Grand Siècle. Recherches sur «L'abrégé de la vie des peintres» par Roger de Piles (1679) et ses sources. – P., 1964.

50. *Baldinucci F.* Lettere di <...> fiorentino nella quale risponde ad alcuno quesiti in materie de pittura: all'illustrissimo e clarissimo Marchese Vincencio Capponi. – Roma, Firenze: P. Martini, 1687. – 16 p. О Ф. Бальдинуччи см.: *L.F(asso), O.H.G(iglioli).* Baldinucci // Emciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – T. 5. – P. 944; *Samek Ludovici S.* Baldinucci // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1963. – P. T. 5. – P. 498–499; Baldinucci // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 3. – P. 97–98.

51. *Du Bos J.B.* Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. – P., 1719; – 2^{de} éd. – 1755. – V. 2. – P. 367–368.

52. *Milizia F.* Dell'arte di vedere nelle belle arti. – Venezia, 1781; 2 ed. – Venezia, 1823. – 136 p. (Цит. по: *Базен Ж.* История истории искусств. – М., 1995. – С. 178). О Ф. Милициа см.: *G.R.A.* Milizia // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1934. – T. 23. – P. 308; Milizia // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 600.

53. *Dezallier d'Argenville A.J.* Abrégé de la vie des plus fameux peintres. – P. 1745–1752.

54. *Richardson J.* Two discources: I. An essay the whole art of criticism as its relates to painting, shewing: I. Of the goodness of a picture. II. Of the hand of the master, and III. Whether 'tis an original, or copy. II. An argument of behalf of the science of a connoisseur; wherein is sewn the dignity, certainry, pleasure and advantage of it. – L., 1719; – 2^{nd} ed. – L.: A. Betteswohrth, 1725. – VII, 279 p.; Facsimile of the 2^{nd} edition:

Richardson J. The connoisseur. An essay in the whole art of criticism as its relates of painting. – Menston: Scholar press, 1971. – VIII, 279 p. О Ричардсоне см.: *Rodgers J.H.* Richardson J. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 26. – P. 344–346.

55. *Mariette P.J.* Description sommaire des dessins des grand maistres d’Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat, avec des rèflexions sur la maniére de dessiner de principaux peintres. – P.: P. Mariette, 1741. – XII, 140 p.; *Mariette P.J.* Abécédario de <...> et autres notes inédites de cet amateur sur les artistes, ouvrage publié par P. de Chennevières et A. de Montaiglon. – P. 1741. – V. 1–6; Nouvelle édition: P.: J.B. Dumonlin. – 1851–1853. – T. I. – A–C. – VIII, 388 p.; – 1853–1854. – T. 2. – C–J. – 400 p.; – 1854–1856. – T. 3. – J–M. – 396 p.; – 1857–1858. – T. 4. – M–R. – 416 p.; – 1858–1859. – T. 5. – R–V. – 395 p.; – 1859–1860. – T. 6. – 354; 36 p.; См. также: *Scott B.P.* P.J. Mariette, scholar and connoisseur // Apollo. – 1973. – V. 97. – P. 54–59; *Walsh A.L.* Mariette P.J. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 416–418.

56. *Bizot P.* Histoire métallique de la Républic de Hollande (P., 1687) (Introduction de: Pradel A. du (Blégny N. de). Le Livre commode des adresses de Paris pour 1692). – P.: Daffis, 1878. – P. 216–231.

57. *Pradel A. du (Blégny N. de).* Le livre commode des adresses de Paris pour 1692 / Ed. E. Fourmier. – P.: P. Daffis, 1878. – V. 1–2.

58. *Pomian K.* Collectioneurs, amateurs et curieux. – Paris, Venise. XVI – XVIII siècle. – P., 1987. – P. 143–144, 145–147, 154–155.

59. Например, П.П. Рубенс (см. прим. 30 к этой главе).

60. *Tattersall B.* Art market // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 2. – P. 557.

61. *Berti L.* Il principe dello studiolo Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino. – Firenze, 1967. – P. 43–60; Medici. [Chapter]: Francesco I // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 22–23.

62. *Ward M.A.* The Accademia del disegno in 16th century Florence. A study of artists institution. – Chicago, 1972. – P. 269; Medici. [Chapter]: Ferdinando I // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 23–24; о Лигоцци см.: *Brenzioni R.G.* Ligozzi // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1929. – Bd. 23. – S. 220–221; *C.G(amba).* Ligozzi // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1934. – T. 21; – P. 120–121; Ligozzi // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 373–374.

Список художников, произведения которых не подлежали вывозу из Тосканы, составила комиссия из 12 художников из числа членов местной Академии рисунка. Он включал в себя картины Микеланджело, Рафаэля, Андреа дель Сарто, Доменико Бьеккафуми, Россо Фьорентино, Леонардо да Винчи, Франчьябьяджо, Перино дель Вага, Понтормо, Тициана, Франческо Сальвиати, Бронзино, Даниэлло де Вольтерра, Фра Бартоломео, Себастьяно дель Пьомбо, Филиппино Липпи, Корреджо и Пармиджанино. За исключением Ф. Липпи, перечисленные художники, произведения которых были наиболее востребованы коллекционерами конца XVI – начала XVII веков, были мастерами периода высокого Возрождения. Это указывает на следующее обстоятельство: произведения XVI века разыскивались на художественном рынке чаще, чем произведения старых мастеров XIV – XV веков, хотя, по иным сведениям фламандские и голландские картины раннего периода все же временами приобретались для коллекций.

Подписанный Фердинандо I Медичи документ свидетельствует о том, что вывоз оригинальных картин из Тосканы был массовым явлением и что великий

герцог отдавал себе отчет, какое имеют значение эти оригинальные произведения для национальной культуры, отчего он и попытался воспрепятствовать этому вывозу.

63. *Luzio A.* La galeria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627–1628. – Milano, 1913. – P. 252–310; Gonzaga. [Chapter]: Vincenzo II Gonzaga // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 913.

64. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1980. – Cz. I. – S. 121–124.

65. *McLeod B.* Marchand-merciers // The dictionary of art. – N. Y., 1966. – V. 20. – P. 388–389; *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości... – Warszawa, 1996. – S. 175–209.

66. *Harrison C.J.* Marchand-amateur // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 388.

67. Характеристику парижского художественного рынка XVIII века см. в кн.: *Thibaudeau M.F.* Introduction // Blanc Ch. Le trésor de la curiosité. – P., 1857. – T. I. – P. I – CXXXIII.

68. *Duvaux L.* Livre-journal de <...> marchand-bijouter ordinaire du roy. 1748–1758, précédé d’une ètude sur le goût et sur le commerce des objets d’art au milieu du XVIIIe siècle / Ed. L. Courajod. – P.: Société des bibliophiles Français, 1873. – V. 1–2. – 426; II, II, 398, (1) p.

69. О Дж. Байрсе и Дж. Смите см.: *Vaughan G.* Byres // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 336–337; *G.W.M(oon).* Smith J. («Consul») // The dictionary of national biography. – L., 1898. – V. 53. – P. 93–94; *Revel J.F.* Le consul Smith // L’Oeil. – 1963. – № 107. – P. 16–25; *Vivian F.* Joseph Smith and the cult of Palladianism // The Burlington magazine. – 1963. – № 721. – P. 157–162; *Buberl B.* Die Sammlung von Consul Smith // Kunstchronik. – 1990. – N. 9. – S. 502–507; *Postle M.* Smith J. («Consul») // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 883–884.

70. Stosch P. von // Allgemeine deutsche Biography. – Leipzig, 1893. – Bd. 36. – S. 464–466; *Lewis L.* Connoisseurs and secret agents in 18^{th} century. – Rome. – L.: Chatto & Windus, 1961. – 282 p.

71. *Thorncroft A.* Auction // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 2. – P. 706; *H.R.T(edder).* Christie J., the elder // The dictionary of national biography. – L., 1887. – V. 10. – P. 283; *Annesley N.* Christie’s // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 233–234; *H.R.T(edder).* Sotheby S.L. // The dictionary of national biography. – L., 1898. – V. 53. – P. 265; *Уайтхед Дж.* Серьезные забавы. – М.: Книга, 1986. – С. 187–188; *Miller J.* Sotheby’s // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 29. – P. 88.

71а. В том числе: Grieben’s neuester Passgier und Tourist Handbuch für Reisende durch Deutschland und die Schweiz nach London, Amsterdam, Brüssel, Kopenhagen etc. 5. durchweg berichtete und verneute Auflage. Neu bearbeitet von Ernst Herold. – Berlin: Th. Grieben, 1851. – 850 s.; *Grieben Th.* Die Sudeten: das Riesengebirge, Lausitzer-, Tser- und Glatzer-Gebirge <…>: illustrirter Wegweiser für Lustreisende und Kurgäste. – 2 verbesserte Auflage. – Berlin: Th. Grieben, 1860. – VIII, 254 s. – (Grieben’s Reise-Bibliothek. – N 48). О нем: *Vorderwisch W.* Grieben T. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1966. – Bd. 7. – S. 56–57.

72. Сборник Императорского Русского исторического общества. – СПб., 1876. – Т. 17. – С. 395–401; *Левинсон-Лессинг В.Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1817). 1-е изд. – Л.: Искусство, 1985. – С. 87–89; *Tattersall B.* Art

market // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 559. О коллекции Х. Уолпола см. в кн.: *Stuart D.M.* Horace Walpole. – L.: Macmillan, 1927. – X, 229 p. (English men of letters); *Gwynn S.L.* The life of Horatio Walpole. – L.: Thornten, Butterworth, 1932. – 285 p.

72а. О нем см.: *Семенов А.С.* Парадокс Джона Уилкса // Новая и новейшая история. – 1997. – № 5. – С.196-217.

73. *Pastor L. von.* Geschichte der Päpste im Zeitalter der Katholischer Restauration und des Dreissigjährigen Krieges (1605–1621). – Freiburg in Brisgau: Herder, 1927. – Bd. 12. – S. 31–54.

74. *Manilli J.* Villa Borghese fuori di Porta Pinciana. – Roma: L. Grignani, 1650. – 175 p.; *Faldi J.* Note sulle scultore borghesiane del Bernini // Bolletino d'arte. – Ser. 4. – 1953. – T. 38. – P. 140–146; *Hibbard H.* Scipione Bořgheses's garden palace on the Quirinal // Journal of the Society of architectural history. – 1964. – V. 23. – P. 162–192; *Castronovo V.* Borghese Sc. // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1970. – T. 12. – P. 620–624 (особенно с. 623–624); *Heilmann H.* Die Entstehungsgeschichte der Villa Borghese in Rom // Münchner Jahrbuch für bildenden Kunst. – 1973. – Bd. 24. – H. 3. – S. 97–158; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne… – Toruń 1988. – Cz. 2. – S. 8–14; *Gregory Sh., Bershad D.L.* Borghese // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 404–407.

75. *Garas K.* The Ludovisi collection of pictures // The Burlington magazine. – 1967. – V. 109. – P. 287–289, 339–347; Ludovisi // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 779.

76. *Teti G.* Aёdes Barberinianae ad Quirinalem. – Roma, 1642. – 221, 36 p.; Barberini. [Chapter]: Francesco Barberini // The dictionary of art. – V. 3. – P. 207–208.

77. *Sobotka G.* Cesari G., genannte der Cavaliere d'Arpino // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1912. – Bd. 6. – S. 309–312; *A. Cr.* Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari) // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1931. – T. 9. – P. 517; *Roettgen H.* Cesari G. detto il Cavalier d'Arpino // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1980. – T. 24. – P. 163–167; Arpino, Cavaliere d'// The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 2. – P. 492–494.

78. *Voss H.* Domenichino // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1913. – Bd. 9. – S. 399–403; *L. Se(rra).* Domenichino // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1932. – T. 13. – P. 114–115; Aldobrandini. [Chapter]: Aldobrandini P. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. I. – P. 595–596; *Cropper E.* Domenichino // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 9. – P. 88–93.

79. Farnese // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 10. – P. 807–812.

80. Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giuctiniani. – Roma, 1640. – V. 2. – 160 pl.; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne… – Toruń, 1988. – Cz. 2. – P. 15–16; *Southorn J.* Giustiniani // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 763–764.

81. *Haskell F.* Mecenati i pittori. Studio sui rapporti tra l'arte e società italiana nell'eta barocca. – Firenze, 1966. – P. 157–159, 167–168. (Оригинальное издание: *Haskell F.* Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque. – L: Chatto & Windus, 1963. XIX, 454 p.; – 2nd ed. – New Haven, L., 1980. – XVIII, 474 p., [34] pl.).

82. О К. дель Поццо см.: *Dumesnil J.A.* Histoire des plus célèbres amateurs italiens... – P.: J. Renouard, 1853. – P. 403–556; *Lumbroso G.* Notizie sulla vita di

Cassiano dal Pozzo <...> con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere. – Torino: Paravia, 1875. – 260 p. (Extr. Dal Tomo XV. Della miscellanea di storia italiana); *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 17–20; *Haskell F., McBurney H., Freedberg D. e.a.* Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo. Cassiano naturalista. – Milano: Olivetti, 1989. – VIII, 106 p. (Quaderni puteani: I); *Haskell F. e.a.* The paper museum of Cassiano dal Pozzo (1588–1657): Exposition Exhibition (1993, London). (Catalogue): The British Museum, London, 14 May-3 August 1993. – Ivrea, 1993. – X, 277 p. (Quaderni Puteani: 4).

83. *Evelyn J.* The diary / Ed. E.E. Beer. – Oxford, 1955. – V. 2. – P. 277; *Haskell F.* Mecenati i pittori. – Firenze, 1966. – P. 164–187; *Ważbiński Z.* Museum i zbiorz artystyczne… – Toruń, 1988. – Cz. – S. 17–20.

84. *P. Fe(dele).* Colonna // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1931. – T. 10. – P. 840–852; *Bani S.* Colonna // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 849–622; *Conti A.* Museums // The dictionary of art. [Art.]: Italy – N. Y. 1996. – V. 16. – P. 711; Fontana G. II // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 277; *Rowell C.* Display of art // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 9. – P. 11.

85. *Pastor L. von.* Geschichte des Päpste im Zeitalter des Fürstlichen Absolutismus von der Wahl Klemens XI bis zum Tode Klemens. XII. 1700–1740. – Freiburg in Brisgau, 1930. – Bd. 15. – XXXVI, 819 s.; *P.P.* Clemente XI // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1931. – T. 10. – P. 572; *Andretti S.* Clemente XI // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1982. – N. 26. – P. 302–320; *Michel O.* Clement XI // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 532.

86. *E.R(e).* Albani Alessandro // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1929. – V. 2. – P. 95; *Sofri G., Lewis L.* Albani Alessandro // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1960. – T. I. – P. 595–598; *Leoncini L.* Albani Alessandro // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. I. – P. 532–533.

87. *Howard S.* Cavaceppi // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1979. – T. 22. – P. 549–551; *Howard S.* Bartolomeo Cavaceppi: Eighteenth-century restorer. – N. Y., Garland publishing, 1982. Facsimile reprint of 1958 edition. – IV, 437 p.; *Howard S.* Cavaceppi // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 6. – P. 97–99.

88. *L.C(ust).* Jenkins // The dictionary of national biography. – L., 1892. – V. 29. – P. 306–307; *Vaughan G.* Jenkins // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 17. – P. 475.

89. *N.B(ayne).* Hamilton G. // The dictionary of national biography. – L., 1890. – V. 24. – P. 156; *B.C.K.* Hamilton G. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1922; – Bd. 15. – S. 552–553; *Irwin D.* Gavin Hamilton: archeologist, painter and dealer // The ART bulletin. – 1962. – T. 44. – № 2 (June). – P. 87–102; *Rodgers D.* Hamilton G. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 109–110.

90. *P.P(aschini).* Clemente XI // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1931. – T. 10. – P. 572; *Andretti S.* Clemente XI // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1982. – N. 26. – P. 302–320; *Michel O.* Clement XI // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 532.

91. Clement XII // The new encyclopedia Britannica. – 15th ed. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1993. – V. 3. – P. 374; *Pastor L. von.* Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlicher Absolutismus von der Wahl Klemens XI bis zum Tode Klemens XII. 1700–1740. – Freibung in Brisgau: Herder, 1930. – Bd. 15. – XXXVI, 819 s.

93. *A.C.J.* Benedetto XIV // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – T. 6. – P. 612–614; *Pastor L. von.* Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstliches Absolutismus von der Wahl Benedikts XIV bis zum Tode Pius VI (1740–1799). – Freiburg in Brisgau, 1931. – Bd. 16. – Abt. I. Benedikt XIV und Klemens XIII. 1740–1769. – XXI, 1011 s.; *Rosa M.* Benedetto XIV // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1966. – P. 393–408; Benedikt XII // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 3. – P. 707–708.

93. *Et. R(ota).* Clemente XIV // Enciclopedia italiana. – Roma, Mil., 1931. – T. 10. – P. 573–574; *Pastor L. von.* Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstliches Absolutismus von der Wahl Benedikts XIV bis zum Tode Pius VI (1740–1799). – Freiburg in Brisgau: Herder, 1932. – Bd. 16. – Abt. 2. – X, 440 s.; *Rosa M.* Clemente XIV // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1982. – T. 26. – P. 343–362; *Michel O.* Clemente XIV // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – P. 441–442.

94. *Fittipadi A.* Les musèes à Naples au temps de Charles et de Ferdinand de Bourbon (1734–1799) // Les musées en Europe à veille dell'ouverture du Louvre. – P.: Louvre, 1995. – P. 273–296.

95. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 76–78.

96. *F. N(iccolini).* Dori // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1913. – Bd. 9. – S. 473; *Pollak O.* Camporese // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1911. – Bd. 5. – S. 478; *G. Ba. S(eas).* Camporese // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1930. – T. 8. – P. 618; *Fischer M.F.* Camporese // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1974. – T. 17. – P. 587–589; *Smith G.R.* Camporese G. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 16. – P. 552.; *V.G(olzio).* Simonetti // Enciclopedia italiana. – Mil. Roma, 1936. – T. 31. – P. 814; Simonetti // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1937. – Bd. 31. – S. 73–74.

Идея Дори, Симонетти и Кампорезе, выраженная в создании Пио-Клементинского музея, в дальнейшем привела архитектора Ж.Н. Дюрана к разработке проекта «типового» музея с центральной ротодой и сводчатыми галереями, симметрично расположенными вокруг четырех внутренних двориков (*Durand J.N.L.* Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique. – P.: Firmin Didot, 1817. – T. I. – 127 p., 31 il.; – T. 2. – 104 p., 32 il.). Проект Ж.-Н. Дюрана оказал в дальнейшем огромное влияние на создание музейных зданий во всем мире (*Seeling H.* The genesis of museum // Architectual review. – 1967. – № 840. – P. 108–114. См. также: *Fabiański M.* Ce que le Musée du Louvre n'était pas de 1793. De certains musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits // Les musées en Europe... – P., 1995. – P. 127–156; *Plagemann V.* Musée et Panthéon. L'origine du concept artchitectural du musée // Les musées en Europe... – P., 1995. – P. 213–244).

97. *Pastor L. von.* Geschichte der Päpste in Zeitalter des fürstlicher Absolutismus von der Wahl Benedikts XIV bis zum Tode Plus VI (1775–1799). – Freiburg in Brisgau, 1932. – Bd. 16. – Abt. 2. Klemens XIV. 1769–1774. – X, 440 s.; *Pastor L. von.* Geschichte... – Freiburg in Brisgau: Herder, 1933. – Abt, 3. Pius VI. 1775–1799. – XXXIX, 678 s.; *R. R(usso).* Pio VI // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1935. – T. 27. – P. 316–318; *Ważbiński Z.* Muzeum j zbiory artystyczne... – Toruń 1988. – Cz. 2. – S. 76–78; *Howard S.* Pius VI // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 25. – P. 8–9; *G.O.G(igliolo).* Visconti E.Q. // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1937. – T. 35. – P. 444–445; *Gallo D.* Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed

Ennio Quirino Visconti // Labyrinthos. – 1992/1993. – № 21–24. – P. 215–251; Visconti G.B., E.Q. (ii) // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 32. – P. 612–613.

98. Marchioni // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1930. – Bd. 24. – S. 69–70; Marchioni // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1934. – T. 22. – P. 245; Marchioni // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 22. – P. 392–393.

99. Liebenwein W. // Forschungen zur Villa Albani. – Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung / Ed. H. Beck und P.C. Pol. – Berlin, 1982. – S. 461–505; *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique: the lure of classical sculpture, 1500–1900. – New Haven, L., 1981. – P. 62–73; *Leoncini L.* Cardinal Alessandro Albani // The dictionary of art. [Art.]: Albani. – N. Y., 1996. – V. I. – P. 532–533.

100. *Базен Ж.* История истории искусств. – М., 1995. – С. 75.

101. *Kuehn-Steinhausen H.* Die letzte Medicäerin – eine deutsche Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz. 1667–1743. – Düsseldorf, 1939. – 130 s.; *Kuehn-Steinhausen H.* Anna Maria Luisa de'Medici ellettrice Palatina. – Firenze, 1967. – 222 p. (Biblioteca degli eruditi e dei bibliofili. № 94); *Meloni Trkulja S.* Anna Maria Luisa // The portraits of the Medici: 15^{th} – 18^{th} centuries / Ed. K. Langedijk. – Florence, 1981. – V. 1. – P. 256–300; *Vossen C.* Anna Maria Louisa: die letzte Medici Kurfürstin zu Düsseldorf: Hoch, 1987. – 240 s.; *Casciu S.* Anna Maria Luisa de'Medici elettrice Palatina (1667–1743). – Firenze: A. Bruschi, 1993. – 80 p. *Casciu S.* Anna Maria Luisa de'Medici // The dictionary of art. [Art.]: Medici. – N. Y., 1996. – V. 21. – P. 31. О накопленных и переданных Флоренции художественных богатствах Медичи см. также: *Goldberg E.L.* Patterns in late Medici art patroning. – Princeton: Pricenton University press, 1983. – XIV, 426 p.: *Massonelli A.M., Tueno F.* Skarby Medyceuszy. – Warszawa: Arkady, 1995. – 239, (I) s.

102. *Zapperi R.* Bencivenni // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1967. – T. 8. – P. 219–222; *Southorn J.* Bencivenni // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 3. – P. 701; *Boni O.* Elogio dell ab. Luigi Lanzi. – Firenze, 1814; Lanzi // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 18. – P. 755–756; *Gerhardt A.* Leopold II // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 12; *Wurzbach C. von.* Leopold II // Wurzbach C. von. Biografisches Lexikon des <...> Österreich. – Wien, 1860. – Bd. 6. – S. 432–442; *Zeitzberg von.* Leopold II (Peter) // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1883. – Bd. 18. – S. 332–336; *Wandruszka A.* Leopold II // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1984. – Bd. 14. – S. 260–266; см. также: *Heikamp D.* La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata // Gli Uffizi. Quattro secoli di una galeria. – Firenze: (Gli Uffizi), 1983. – V. 2. – P. 461–541.

103. *Boislie M. De.* Les collections de sculptures du cardinal de Richelieu // Mémoires de la Société national des antiquaires de France. – 1881. – V. 42. – P. 71–128; *Bonnaffé E.* Recherches sur les collections des Richelieu. – P: E. Plon, 1883. – 152 p.; *Montembault M.* Les collections de sculpture antique du cardinal de Richelieu // Richelieu et le monde d'esprit: Materiaux de l'exposition. – P.: Imp. Nation., 1985. – P. 169–175; *Schloder J.* Richelieu mécène au château de Richelieu // Ibidem. – P. 115–127; *Levi H.* Richelieu collectionneur // Richelieu et la culture. Actes de Colloque internationale en Sorbonne / Sous la direction de R. Mousnier. – P.: Ed. du CRNS, 1987. – P. 175–184; *Черкасов Г.П.* Ришелье // Вопросы истории. – 1989. – № 7. – С. 712–92; *Thackrey A.* Richelieu A. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 26. – P. 348–349.

104. *L. Si(meoni).* Mazzarino // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1934. – T. 22. – P. 644–646; *Weigert R.A.* Les collections artictiques de Mazarin // Mazarin, Homme d'état et collectionneur. Exposition organisé pour le treizeme centennaire de sa mort. – P., 1961. – P. 143–159; *Algouffe D.* The collection of cardinal Mazarin // The Burlington magazine. – 1974. – V. 116. – № 858. – P. 514–526; *Guth P.* Mazarin. – P.: Flammarion, 1975. – XXXI, 811 p.; *Dethan G.* Mazarin, un homme de paix à l'âge baroque. 1602–1661. – P.: Imrimerie nationale, 1981. – 413 p. (Collection «Personnages»); *Ивонина Л.И.* Судьба Мазарини // Вопросы истории. – 1994. – № 3. – С. 177–180; *Thackrey A.* Mazarin // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 895–897.

Об отношении Дж. Мазарини к своим коллекциям см. воспоминания герцога де Бриенна: *Taylor F.* The taste of angels. – Boston, 1948. – P. 335; *Wittlin A.S.* Museums... – Cambridge, Mass., 1970. – P. 57, 264.

105. *Lafont de Saint Yenne de.* L'ombre du grand Colbert: le Louvre et la ville de Paris, dialogue. – La Haye, 1749. – 165 p.; – 2^de^ éd. – (s. l.), 1752. – LXXVI, 368 p.; – 3^me^ éd. – (s. l.), 1752. – LXX, 368 p.; *Dumesnil A.J.* Histoire des plus célèbres amateurs français... – P., 1857. – T. 2. – J.B. Colbert. – 400 p.; *Amat R.* d'Colbert // Dictionnaire de biographie Française. – P., 1960. – T. 9. – Cln. 187–196; *Meyer J.* Colbert. – P.: Hachette, 1981. – 369 p., [8] pl; *Lavergnée Q.B. de.* Le cabinet de roi // Connaissance des arts. – 1988. – № 433. – P. 52–63; *Le Chanu P.* Colbert // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 544–546; *Малов В.Н.* Жан-Батист Кольбер – реформатор XVII века // Новая и новейшая история. – 2000. – № 3. – С.97-100.

О коллекционерских традициях семьи Ябахов (Жабашей) и о коллекции самого Э. Жабака см.: *Merlo J.J.* Jabach // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1881. – Bd. 13. – S. 518–522; *Calow G.* Jabach E. IV // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1974. – Bd. 10. – S. 209–210; *Morembert F. de.* Jabach E. // Dictionnaire de biographie Française. – Cln., 1989. – T. 18. – P. 245–246; *Schnapper A.* Encore Jabach, Mazarin, Louis XIV, mais non Fouquet // Bulletin de la Société de l'art française. – 1990. – Année 1989. – P. 75–76; *Skliar-Piguet A.* Jabach // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 16. – P. 814–815.

106. *Bonnaffé E.* Les amateurs de l'ancienne France. La surintendant Fouquet. – P.: J. Rouam, 1882. – 103 p. – (Bibliothéque internacionale de l'art); *Le Chanu P.* Fouquet // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 356–357.

107. *Félibien des Avaux J.B.* Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes – P., 1666–1668. – P. 1–5.

108. *Ważbiński Y.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 21–27.

109. *Angiviller Ch. Cl. de Flahant, comte de la Billarderie d.'* Mémoires de Marmontel / Publiée aprés le manuscrit par L. Bove. – Copenhague ; Paris, 1933. – XXXV, 219 p.; *Stein H.* Angiviller C.C. de // Dictionnaire de biographie française. – P., 1936. – T. 2. – Cln. 1130–1131.

110. *Gabillot G.* Hubert Robert et son temps. – P.: Librairie de l'art, 1895. – 292 p.

111. *Morembert T. de.* Granvelle A.P. De // Dictionnaire de biographie française. – P., 1985. – T. 16. – Cln. 1037–1039; *Prevost M.* Boisot // Dictionnaire de biographie française. – P., 1954. – T. 6. – Cln. 828–829.

112. *Rathery E.J.B.E.* Peiresc // Nouvelle biographie générale. Sous la direction de dr Hoefer. – P.: Firmin Didot fréres, 1865. – T. 39. – P. 463–466; *Humbert P.* Un

amateur Peiresc (1580–1637). – P.: Deselée de Brouver, 1933. – 324 p.; *Jaffe D.* Peiresc // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 24. – P. 329–330.

113. *Whiteley Ion.* Museums // The dictionary of art. [Art.]: France. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 665.

114. Devosges F. // Nouvelle Biographie générale… – P., 1866. – T. 13. – P. 954–955; *Amat Fr. d.’* Devosges F. // Dictionnaire de biographie française. – P., 1967. – T. 11. – Cln. 219; Devosges F. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 8. – P. 834–835.

115. *Engel C.E.* Le Régent collectionnaire // La Régence / Ed. H. Colet. – P., 1970. – P. 58–60; *Petitfils J.C.* Le Régent. – P., 1986. – 727 p.

116. *Oresko R.* Orléans // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 23. – P. 514–516.

117. *Marolles M. de, abbé de Villeloin.* Mémoires. – 2de éd. – Amsterdam, (P.), 1755. – T. I. – P. 194 ff., 216–217; Z. Marolles // Biographie universelle ancienne et moderne. – P., 1856. – T. 27. – P. 40–42; *Duplessis G.* Michel de Marolles, abbè de Villeloin, amateur d’estampes // Gazette des beaux arts. – 1869. – V. I. – P. 523–532; *Meyer V.* De Marolles // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 455–456.

118. *Amat P.D.’* Crozat P. // Dictionnaire de biographie française. – P., 1959. – T. 9. – Cln. 1312; *Scott B.* Pierre Crozat. A mecenas of the Régence // Apollo. – 1973. – V. 97. – January. – P. 11–19; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 62–64; *Leclair A.* Croza P. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 8. – P. 208–209.

119. *Mariette P.J.* Description sommaire des dessins des grands maistres d’Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la maniére de dessiner de principaux peintres. – P.: P. Mariette, 1741. – XII, 140 p.; *(La Curne de Saint-Palaye J. B.).* Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers. – P.: de Bure Aîné, 1755. – 96 p.; *Stuffmann M.* Les tableaux de la collection Pierre Crozat. Historique et destinée d’un ensemble célèbres établis en partout d’un inventaire aprés décés inédit (1740) // Cazette des beaux arts. – 1968. – Juillet–Septembre. – T. 110. – P. 5–144.

120. *Whiteley L.* Collecting // The dictionary of art. [Art.]: France. – N. Y., 1996. – V. 11. – P. 662–663.

121. *Gersaint E.F.* // Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus réculés. – P., 1857. – T. 20. – P. 273–274; *Alfassa (P.).* L’Enseigne de Gersaint. – P., 1910. – 47 p. – (Société de l’histoire de l’art française); *Reinbold A.* Gersaint // Dictionnaire de biographie française. – P., 1982. – T. 15. – Cln. 1353; Gersaint // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 489.

122. *Scott B.* Pierre Marriette. Scholar and connoisseur // Apollo. – 1973. – V. 97. – P. 54–59; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 64–65; *Базен Ж.* История истории искусств. – С. 65–67.

123. *Barthélemy, abbé.* Voyage en Italie imprimé sur ses lettres originales écrites au comte de Caylus. – P., 1801. – XXIV, 1432 p.; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – S. 65–67; *Базен Ж.* История истории искусств. – С. 71–74. *Verdun, Saulnier*. Barthélemy // Dictionnaire de biographie française. – P., 1951. – Cln. 666–667.

124. *Hagedorn Ch.L. von.* Réflexions sur la peinture traduites de l’allemand par M. Huber. – Leipzig: G. Fritsch, 1775. – V. 1–2; *Mengs R.A.* Oeuvres de M-r la

chevalier... – Amsterdam, Paris: Pissot, 1781. – XXIV, 252 p.; *Winckelmann J.J.* Recueil de différentes piéces sur le art. – P.: Barrois aîne, 1786. – VI, 296 p.

125. *Veen J.A. van der.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: Netherlands. – N. Y., 1996. – V. 22. – P. 904–905; *Broos B.P.J.* Slingelandt G. van // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 842; Orange Nassau // Ibidem. – V. 23. – P. 462–470.

126. Наибольшей известностью в этот период пользовались: в Амстердаме коллекции братьев Яна и Герарда Рейнстов, Яна Сикса (друга Рембрандта), Геррита Брамкампа, Корнелиса Плос ван Амстеля, Яна Гильдеместера, в Роттердаме – коллекции братьев Питера и Яна де Бисхопов, отца и сына Хендрика ван Хетерена Старшего и Хендрика ван Хетерена Младшего. Коллекции нередко располагались в небольших помещениях – «схилдерниенкамерах» богатых домов (*Veen J.A. van der.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: Netherlands. – N. Y., 1996. – V. 22. – P. 904). См. также: *Зюмтор П.* Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта. – М., 2001. – С. 147–148, 228–233.

127. *Evelyn J.* Diary. – L., 1959. – V. 2. – P. 39. Об авторе дневника и его круге см.: *L.S(tephen).* Evelyn // The dictionary of national biography. – L., 1889. – V. 18. – P. 79–83; *Popham A.E.* Evelyn // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1915. – Bd. 11. – S. 103–104; *Hiscock W.G.* John Evelyn and his family circle. – L.: Routledge, 1955. – 270 p.

128. *Sutton P.C.* Masters of Dutch genre painting // Masters of 17^{th} century genre painting. Philadelphia. Museum of art. 18 March – 13 May 1984. – Philadelphia. Museum of art, 1984. – P. 16. – Note 27.

129. *Мандер К. ван.* Книга художников. – Л., 1940. – С. 93. См. также: *Glück G.* Amstel J. van // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1908. – Bd. I. – S. 423–424.

130. *Ray J.* Observations, 1673 // A collection of curious travels and voyages. – L., 1693; – 2^{nd} ed. – Memorials of John Ray <...> by Dr. Derham <...> with his itineraries / Ed. by E. Lankester. – L., 1846. – XII, 220 p.; *Monconys B. de.* Journal de voyage. – Lyon, 1666; – V. 2 (Voyage de Pays Bas Zomer 1663); *Browne E.* An account of several travels through a great part of Germany. – L., 1677; *Skippon P.* Account of a journey // A collection of voyages and travels / Ed. A. and J. Churchill. – L., 1732. – V. 6. – P. 359–376; *Mundy P.* The travels by <...> in Europe and Asia:1608–1667 / Ed. R.C. Temple. – L., 1925. – V. 4. – P. 70; *Murris R.* La Holland et les Hollandais au XVe et au XVIIIe siècle vue par les Français. – P.: E. Champion, 1925. – V, 283 p.

131. *Mundy P.* The travels. – L., 1925. – V. 4. – P. 70.

132. *Cumming N.* Collecting // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 7. – P. 562.

133. По данным П.С. Саттона (*Sutton P.C.* Masters of Dutch genre painting // Masters of 17^{th} century genre painting. – Philadelphia, 1984. – P. 17–19) в инвентарном описании коллекции амстердамского купца Иоганнеса де Реннальме (1657) выше всего оценивалась картина Рембрандта «Христос и грешница» (1500 гульденов), на следующем месте находились картины: Г. Доу «Кухарка», П.П. Рубенса «Обнаженные дети», К. Лоррена «Пейзаж» – каждая по 500 – 600 гульденов. На последнем месте находились жанровые картины Г. Питерса ван Зийла «Солдаты», Яна Стена «Группа крестьян», А. Броувера «Борцы» и «Певец» – соответственно 24, 12, 12 и 6 гульденов.

134. По данным И.М. Монтайеса (*Montias J.M.* Artists and artisans in Delft in the 17th century: a socio-economic study of the 17th century. – Princeton: University press, 1982. – P. 259) коллекционер Л. Хенрикс купил в 1641 г. у художника Исаака ван Остаде тринадцать картин за 27 гульденов, то есть по два гульдена за картину. Несколько дороже стоили картины П. де Хоха «Курильщики» и «Игроки в трик-трак» – по 15 гульденов каждая. См. также: *Floerke H.* Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte: die Formen des Kunsthandels, des Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15–18. Jahrhundert. – München, Leipzig: G. Müller, 1905. – S. 109–112.

135. *W. Martin.* Dou G. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1913. – Bd. 9. – S. 503–505; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 45–46.

136. *Guiccardini L.* Descriptione de Paesi Bassi. – Anversa, 1567. – P. 115.

137. Не менее трети населения Голландии продолжали исповедать римо-католическую веру, так что часть художников продолжала получать заказы на украшение католических храмов.

138. Художник Ф. Конинк вынужден был управлять гостиницами и заниматься морскими перевозками. К. ван дер Плют служил хранителем городской печати в Лейдене. Я. ван Гойен жил за счет финансовых операций. Ф. Вермер «Делфтский» содержал таверну (*Rodenberg J., Slive S., Kuile E. ter.* Dutch art and architecture 1600–1800. – Hardmondworth, 1977. – P. 47, 158–159, 169, 194, 234–235, 241, 256, 256).

139. Примером этому может служить изменение цены картины Ф. Вермера «Делфтского» «Женщина с весами», за которую художник требовал заплатить ему 600 гульденов и за которую спустя тридцать лет заплатили лишь 150 гульденов. В 1736 г. за сходную картину того же мастера(«Женщина с бокалом») заплатили только 52 гульдена (*Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 48).

140. *Thieme G.* Der Kunsthandel in den Niederlanden im 17. Jahrundert. – Köln, 1959. – 70 s.

141. *Strong R.* Henry, Prince of Wales, c. 1610 // The treasure-houses of Britain: five hundred years of private patronage and art collecting: Exhibition catalog / Ed. by G. Jackson-Stops. – Washington, DC.: National Gallery of art, 1985. – P. 132–133; *Strong R.* Henry, Prince of Wales, and England’s last Renaissance. – L., 1986; *Wilks T.* The court culture of prince Henry and his circle. 1603–1613. – Oxford: Oxford University press, 1987; *Wilks T.* Henry (Frederic) // The dictionary of art. [Art.]: Stuart. – N. Y., 1996. – V. 29. – P. 798–799.

142. Цит. по: England. [Chapter]: Collecting and dealing // The dictionary of art.– N. Y., 1996. – V. 10. – P. 363.

143. *S.R.G(ardiner).* Carr // The dictionary of national biography. – L., 1887. – V. 9. – P. 172–176; *Brown D.B.* Carr // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 847.

144. *S.R.G(ardiner).* Villiers // The dictionary of national biography. – L., 1899. – V. 58. – P. 327–337; *Howarth D.* Villiers // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 32. – P. 575–567. *Ивонина Л.И.* Джордж Вилльерс, герцог Бекингем // Новая и новейшая история. – 1993. – № 1. – С. 234–240.

145. *Dumesnil M.J.* Histoire des plus célébres amateurs étrangers... – P., 1860. – P. 165–202; *E.T.B(radley).* Howard T. // The dictionary of national biography. – L., 1891. – V. 28. – P. 73–76; *Cust L.* Notes on the collection formed of Thomas Howard, earl of Arundel and Surrey // The Burlington magazine. – 1911. – V. 19. – P. 278–286. – V. 20. – P. 97–100; – 1912. – V. 20. – P. 233–236, 341–343; *Hervey M.F.S.* The life, correspondence and collections of Thomas Howard <...> earl of Arundel. – Cambridge: Cambridge University press, 1921. – XXI, 562 p.; *Howarth D.* Lord Arundel as an entrepreneur of the arts // The Burlingtn magazine. – 1980. – № 931. – October. – P. 690–692; *Howarth D.* Lord Arundel and his circle. – New Haven: New Haven University press, 1985. – 164 p.; *Howarth D.* Howard T. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 805–807. Уайтхолл – название дворца в районе королевской резиденции Вестминстер.

146. *Howarth D.* Charles I and the Gonzaga collections // Splendours of Gonzaga: Catalogue / Ed. by D. Chambers and J. Martineau. Exhibition 4 November 1981 – 31 January 1982. – Victoria and Albert museum. – L.: (Victoria and Albert museum), (1981). – P. 95–100; *L. C(ust).* Lanier // The dictionary of national biography. – L., 1892. – V. 32. – P. 134–135; *Howarth D.* Lanier // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 18. – P. 747.

147. Abraham van der Doort's catalogue of the collection of Charles I // Walpole Society. – 1958–1960. – V. 37 / Ed. O. Millar [весь том]; *Levey M.V.* The later Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen. – L.: Phaidon press, 1964. – P. 10–19 (The pictures on the collection of Her Majesty the Queen); *Nuttall W.L.F.* King Charles l' pictures and the Commonwealth sale // Apollo. – 1965. – V. 82. – P. 302–309; *Lightbown R.W.* Van Dyck and the purchase of painting for the english court // The Burlington magazine. – 1969. – V. 111. – P. 418–421; *Millar O.* The inventories and valuations of the King's goods, 1649–1651 // Walpole Society. – 1972. – V. 43. – P. 1–443; The courts of Europe: politics, patronage and royalty, 1400–1800 / Ed. A.G. Dickens. – L., 1977. – P. 191–211; *Millar O.* The Queen's pictures. – L., 1977. – P. 29–63; Charles I // Dictionary of national biography. – L., 1887. – V. 10. – P. 67–84; *Madocks S.* Charles I // The dictionary of art. [Art.]: Stuart, House of. – N. Y., 1996. – V. 29. – P. 800–802.

148. *Taylor F.H.* The taste of angels. – Boston, 1948. – P. 403–487.

149. *Pears I.* The discovery of painting: the growth of interest on the arts in England. 1680–1768. – New Haven, L., 1988; *Ważbiński Z.* Muzea i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 68–72.

150. *Martyn Th.* The english connoisseur, containing an account of whatever is curious in painting, sculpture etc. in palaces, and seats of the nobility and principal gentry in England. Both in town and country. – L.: L. Davis & C. Rêymers, 1766. – V. 1–4; – 2nd ed: Farnborough: Gregg, 1968. – [263] p.

151. *Michaelis A.* Ancient marbles in Great Britain. – Cambridge: Cambridge University press, 1882. – XXVI, 2, 834 p.

152. *Cavaceppi B.* Raccoltà d'antiche statue, busti, bassi rilievi ed altre sculture restaurate da... – V. I. – Roma, 1768. – 60 pl.; – V. 2. – Roma, 1769; – V. 3. – Roma, 1772.

153. *Ramage M.H.* A list of sir William Hamilton's property // The Burlington magazine. – 1989. – V. 139. – № 1039. – P. 704–706; *Knight C.* Hamilton a Napoli. Culture, svagni, civiltà d'una grande capitale europea. – Napoli: Electa, 1990. – 215 p:

154. *Smith J.T.* Nollekens and his times. – L., 1828; – 2nd ed. – L.: H. Colburn, 1829. – V. 1–2; – 3rd ed. – L., N. Y.: John Lane, 1920. – V. 1–2; – 4th ed. (abridged) – L.: Oxford Universty press., 1929. – XX, 352 p.; – 5th ed. – L.: Turnstile press, 1949. – XV, 275 p.; *W.A(rmstrong).* Nollekens // The dictionary of national biography. – L., 1895. – V. 41. – P. 97–99; *Irvin D.* Gavin Hamilton, archeoligist, painter, and dealer // The ART bulletin. – 1962. – V. 44. – № 2. – P. 87–102; *Penny N.* Lord Rockingam's sculpture collection and the judgment of Paris by Nollekens // The J. Paul Getty museum journal. – 1991. – V. 19. – P. 5–34; *Kenworty-Browne J.* Nollekens // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 23. – P. 189–190.

155. *N. M(oore).* Mead // The dictionary of national biography. – L., 1894. – V. 37. – P. 181–184; *West S.* Mead // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 20. – P. 910–911; *G.F.R(ussell) B(arker).* Lennox C., 3rd duke of Richmond // The dictionary of national biography. – L., 1893. – V. 33. – P. 44–48; *Kenworthy-Browne J.* Lennox C., 3rd duke of Richmond // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 157–158.

156. *C.M(onkhouse).* Reynolds // The dictionary of national biography. – L., 1896. – V. 48. – P. 57–63; *Mannings D.* Reynolds // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 26. – p. 270–282.

157. *Langmuire E.* The National gallery. Companion guide. – L.: National gallery, 1994. – 396 p.

158. Цит. по: *Taylor F.H.* The taste of angels. – Boston, 1948. – P. 417–419. См. также: *Mac Gregor A.* Les lumiéres et la curiosité. Utilité et divertissement dans les musées de Grande-Bretagne à la fin du XVIIIe siécle // Les musées en Europe... – P., 1995. – P. 493–526; *Mac Gregor N.* Les problemes de la creation d'un musée nationel au XVIIIe siécle en Angleterre // Les musées en Europe... – P., 1995. – P. 415–438. О Дж. Уилксе см.: *Семенов А.С.* Пародокс Джона Уилкса // Новая и новейшая история. – 1997. – № 5.

159. *Hume M.A.S.* The court of Philip IV. – L.: Eveleigh, Nash, 1907. – XIV, 527 p.; – 2 ed. – L.: E. Nash & Grayson, 1927. – XIV, 527 p.; *Brown J., Elliott J.H.* A palace for a king: the Buen Retiro and the court of Philip IV. – New Haven, L., 1980. – XVI, 296 p.; *Bargahn B. von.* Philip IV and the «Golden house» of the Buen Retiro: in the tradition of Caesar. – N. Y., L., 1986. – V. 1–2; *Orso S.N.* Philip IV and the decoration of Alcàzar of Madrid. – Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986. – XIX, 277 p., [61] pl.; *Stradling R.* Philip IV and the government of Spain, 1621–1665. – Cambridge: Cambridge University press, 1988. – 615 p.; *Stradling R.* Philip IV // The dictionary of art. [Art.]: Habsburg. – N. Y., 1996. – V. 17. – P. 7–10.

160. *Lightbown R.* Some note on Spanish Baroque collectors // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 136–146. *Perez Sanchez A.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: Spain. – N. Y., 1996. – V. 29. – P. 353.

161. *Lhotsky A.* Die Geschichte der Sammlung // Festschrift des Kunsthistorischen Museums (in Wien). Zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes (1891–1941). – Wien: F. Berger, 1941–1945. Zweiter Teil. Die Geschichte der Sammlungen. Erste Hälfte. – S. 355–360; *Garas K.* Die Entstehung der Galerie des Erzherzoges Leopold Wilhelm // Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. – 1967. – Bd. 63. – S. 39–80; *Dittelberger R.* The Habsburg collections in Vienna during the 17th century // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 39–46.

162. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 51.

163. *Pigage N. de.* La Galerie électorale de Dusseldorf; ou catalogue raisonné et figuré de ces tableaux <...>, contenant 365 petites estampes rédiguees et gravées d'après ces mêmes tableaux, par Chrétien de Méchel... – Basle: Ch. De Méchel, 1778. – 6 parties en I volume; *Clearly R.* Pigage // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 24. – P. 784–785; Karl Theodor (Wittelsbach) // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1882. – Bd. 15. – S. 250–258; *Fuchs P.* Karl Theodor (Wittelsbach) // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1974. – Bd. 10. – S. 252–258; *Bernardini J.S.* Charles Theodore // The dictionary of art. [Art.]: Wittelsbach. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 280–281; *Wüthrich L.H.* Christian von Mechel. – Leben und Werk einer Basler Kupferstecher und Kunsthändlers (1737–1817). – Basel, Stuttgart: Helbing und Lichtenhann, 1956. – S. 119–122. (Basler Beiträge zur Geschichtwissenschaft. – Bd. 63).

164. *Landsberger F.* Die Kunst der Goethezeit. – Leipzig, 1931. – S. 183; *Graf D.* Krahe W. L. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1980. – Bd. 12. – S. 657–658.

165. *Wüthrich L.H.* Christian von Mechel. – Basel, Stuttgart, 1956. – S. 153–154.

166. *Mechel Ch. von.* Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlich und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. – Wien (в действительности место издания – Базель), 1783. – Bd. I. – S. XI–XII.

167. *Méchel Ch.* Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne composé par <...> en 1781. – Basle: chez l'auteur, 1784. – P. XV; см. также: *Meyers D.J.* La classification comme principe la transformation de la Galerie impériale de Vienne en «histoire visible de l'art» // Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. – P.: Louvre; Klinksieck, 1995. – P. 591–611.

168. Об этой дискуссии см.: *Wüthrich L.H.* Christian von Mechel. – Basel, Stuttgart, 1956. – S. 163–164; *Mac Clellan A.* Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle // Les musées en Europe... – P., 1995. – P. 565–590.

169. *Nicolai F.* Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. – Berlin, 1786. – Bd. 4. – S. 493; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 84.

170. *Stix A.* Die Aufstellung der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im 18. Jahrhundert. – Wien, 1929. – S. 24. – Anmerkung I; *Lhotsky A.* Die Geschichte des Sammlung Festschrift des Kunsthistorischen Museum (in Wien). – Wien, 1941–1945. 2^{er} Teil. Die Geschichte der Sammlungen. 1^{te} Hälfte. – S. 449.

171. *Wild P.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: Austria. – N. Y., 1996. – V. 2. – P. 829.

172. *Braubach M.* Eugene, Prinz von Savoyen // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1959. – Bd. 4. – S. 673–678; *Theodoli O.* Eugene, prince of Savoy // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 15; Harrach J. N. // Österreichisches Biopraphisches Lexikon. – Graz, Köln: Böhlau Nachf., 1957. – Bd. 2. – S. 190–191; *Wagner H.* Harrach F. A. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1965. – Bd. 7. – S. 700; Harrach // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 190–192.

173. *Aretin K.O. von.* Kaunitz-Ritberg W.A. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1977. – Bd. 11. – S. 363–369.

174. *Fleischer V.* Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684). – Wien: C.W. Stern, 1910. – 245 s., *Wilhelm G.* Die

Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft // Jahrbuch des Liechtensteinischen Kunstgeschichte. – 1976. – Bd. I. – S. 11–179; *Haupt H.* Liechtenstein J.A. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1985. – Bd. 14. – S. 517; *Castellani Z.E.* Liechtenstein, House of // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 336–339.

175. *Кисунько В.Г., Ревякин Ф.В.* Европейское Просвещение // История Европы. – М.: Наука, 1994. – Т. 4. Европа нового времени. (XVII – XVIII веков). – С. 324; *Rostworowski E.* Historia powszechna. Wiek XVIII. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo naukowe, 1980. – S. 663–664.

176. *Robertson D.A.* Museums // The dictionary of art. [Art.]: Germany. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 475.

177. *(Sturm L.Ch).* Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer (u.s.w.). – Ed. I. – Hamburg, 1704; – Ed. 2. – Hanburg, 1707; – Ed. 3. – Hamburg, 1723.

178. *Bussmann W.* Algarotti F. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. I. – S. 199–200; Algarotti // The dictionary of art. – N. Z., 1996. – P. 632–623.

179. *Reuter H.* Du Ry S. L. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1959. – Bd. 4. – S. 203–204; *Helas V.* Du Ry S.L. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 9. – P. 455–456; *Dreier F.A.* Zur Geschichte der Kasseler Kunstkammer // Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde. – 1961. – V. 72. – S. 123–142; *Myss A.* Friedrich II. von Hessen-Cassel // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1878. – Bd. 7. – S. 524–528; *Both W. von, Vogel H.* Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel. Ein Fürst der Zopfzeit. – München, 1973. – 291 s.; *Dreier F.A.* The Kunstkammer of the Hessian Landgraves in Kassel // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 102–109; *Dittscheid H.Ch.* Le musée Fridericianum à Cassel (1769–1779): un incunable de la construction du musée au siécle des Lumiéres // Les musées en Europe à la veille d'ouverture du Louvre. – P.: Louvre, Klinsieck, 1995. – P. 157–212.

180. *Herchenröder Ch.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: Germany. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 473.

181. *Kluxen A.M.* Klemens August // The dictionary of art. [Art.]: Wittelsbach. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 277–278.

182. *Brunner H.* Wilhelm VIII. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1898. – Bd. 43. – S. 60–64; *Herzog E.* Landgraf Wilhelm von Hessen-Kassel, der Gründer der Kasseler Galerie // Informationen. – 1973. – № 7–8. – Juli-August. – S. 15–19; *Schnackenburg-Praél H.* William VIII // The dictionary of art. [Art.]: Hesse-Kassel. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 491–492.

183. *Kühn-Steinhausen H.* Johann-Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz, Herzog von Julich-Berg (1658–1716). – Düsseldorf, 1958. – 135 s.; *Sitt M.* John William // The dictionary of art. [Art.]: Wittelsbach. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 279–280.

184. Douven J.F. von. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 473.

185. *Kuehn-Steinhausen H.* Die Letzte Medicäerin – eine deutsche Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz. 1667–1743. – Düsseldorf, 1939. – 130 s.; *Kuehn-Steinhausen H.* Anna Maria Luisa de'Medici, elletrice Palatina. – Firenze, 1967. – 222 p. – (Biblioteca degli eruditi e dei bibliofili. – № 94); *Meloni Trkulja S.* Anna Maria Luisa // The portaits of the Medici: 15^{th} – 18^{th} centuries / Ed. K. Langedijk. – Florence, 1981. – V. I. – P. 256–300; *Vossen C.* Anna Maria Louisa: die letzte Medici Kurfürstin

zu Düsseldorf: Düsseldorf: Hoch, 1987. – 240 s.; *Casciu S.* Anna Maria Luisa de'Medici elettrice Palatina (1667–1743). – Fireze: A. Bruschi, 1993. – 80 p.

186. *Woerman K.* Anfang und einer Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts // Von Apelles zu Böcklin und weiter. – Eslingen, 1912. – Bd. 2. – S. 253.

187. *Landsberger F.* Die Kunst der Goethezeit. – Leipzig, 1931. – S. 72.

188. *Tenner H.* Mannheimer Kunstsämmler und Kunsthändler bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. – Heidelberg, 1966. – 304 s.; *Sattel Bernardini I.* Charles Theodore // The dictionary of art. [Art.]: Wittelsbach. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 280–281.

189. *Gurlitt C.* Die Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. – Dresden: C.C. Meinhold u. Sönne (Bd. 23. Stadt Dresden), 1903. – S. XXI–XXIII; *Menzhausen J.* Elector Augustus's Kunstkammer: an analysis of the inventory of 1587 // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 69–75; *Kluckhorn.* August Kurfürst von Sachsen // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1875. – Bd. I. – S. 674–680; *Rössler H.* August I. (Wettin) // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. I. – S. 448–450; *Arnold W.* Augustus I // The dictionary of art. [Art.]: Wettin. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 113.

190. *Flathe.* Friedrich August I. // Allgemeine deutache Biographie. – Leipzig, 1878. – Bd. 7. – S. 781–784; *Feldman J.* August Mocny // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1935. – T. I. – S. 179–183; *Kretschmar H.* Friedrich August I // Neue deutsche Biographie. – Berlin. 1960. – Bd. 5. – S. 572–573; *Czok K.* August der Starke und Kursachsen. – Leipzig: Koehler und Amelang, 1987. – 286 s.; *Helas V.* Frederic-Augustus I // The dictionary of art. [Art.]: Wettin. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 113–115.

191. *Flathe.* Friedrich-August II // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzug, 1878. – S. 784–786; *Konopczyński W.* August III // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1935. – T. I. – S. 183–185; *Kretschmar H.* Friedrich August II // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1960. – Bd. 5. – S. 573–674; *Bentkowska A.* Frederick-August II // The dictionary of art. [Art.]: Wettin. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 115–116.

192. *Hagedorn L. von.* Lettre à un amateur de la peinture, avec des éclairssement historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent... – Dresde: G.C. Walter, 1755. – 368 p.; *Hagedorn Ch.L. von.* Réflexions sur la peinture traduites de l'allemand par M. Huber. – Leipzig: G. Fritsch, 1775. – T. I. – XXVII, (4), 348, (32) p.

193. *Raumschlüssel M.* Die Antikensammlung August der Starken // Antikensammlungen im 18. Jahrhundert / Ed. H. Beck, P.C. Bol, W. Prinz, H. von Steuben. – Berlin, 1981. – S. 169–180.

194. *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 55–61.

195. *Flathe.* Brühl // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1876. – Bd. 3. – S. 411–417; *Schmidt O.E.* Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heinecken. Briefe und Akten, Charakteristiken und Darstellung für Sächsiche Geschichte (1733–1763). – Leipzig: G.B. Teubner, 1921. – XVI, 387 s. (Schriften d. Sächsisch. Kommission für Geschichte); *Rössler H.* Brühl // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – S. 660–662; *Schniewind-Michel P.* Brühl // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 5. – P. 7.

196. *Stübel M.* Christian L. von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18 Jahrhunderts. – Leipzig, 1912. – VI, 252 s.; *Löhneysen W.* Hagedorn Ch.L. von // Neue

deutsche Biographie. – Berlin, 1966. – Bd. 7. – S. 465–466; *Kluxen A.M.* Hagedorn Ch.L. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 29–30.

197. *Reihl O.* Zur Geschihte der ehemaligen Berliner Kunstkammer // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. – 1940. – Bd. 51. – S. 223–261; *Theuerkauff Ch.* The Brandenburg Kunstkammer in Berlin // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 110–114.

198. *Galland G.* Der Grosse Kurfürst und Moritz von Nassau. – Frankfurt a. M., 1893; Der Neuaufbau des Berliner Antikenkabinetts im J. 1703 // Antikensammlungen im 18. Jahrhundert / Ed. H. Beck, P.C. Bol, W. Prinz, H. von Steuben. – Berlin, 1981. – S. 187–198; *Börsch-Supan H.* Frederick William // The dictionary of art. [Art.]: Hohenzollern. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 650.

199. *Börsch-Supan H.* Frederick I // The dictionary of art. [Art.]: Hohenzollern. – N. Y., 1996. – V. 15. – S. 650–651; *Bruck R.* Schlüter // Allgemeine deutsche Biographie. Nachträge bis 1899. – Leipzig, 1910. – Bd. 55. – S. 184–194; Schlüter // Allgemeines Lexikon der bildender Künstler. – Leipzig, 1936. – Bd. 30. – S. 119–123; Schlüter // Who’s who in architecture from 1400 to present day / Ed. by J. Richards. – L.: Weidenfeld, Nicholson, 1977. – P. 291; Schlüter // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 115–118.

200. *Börsch-Supan H.* Frederick William I // The dictionary of art. [Art.]: Hohenzollern. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 651.

201. *Seidel P.* Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Scuepturen // Jahbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen. – 1892. – Bd. 13. – H. I. – S. 183–212; *Seidel P.* Friedrich der Grosse und die bildende Kunst. – Leipzig; Berlin, 1922; Friedrich der Grosse Sammler und Mäzen, 1992. – 424 s.; *Börsch-Supan H.* Frederick II // The dictionary of art. [Art.]: Hohenzollern. – N. Y., 1996. – V. 14. – P. 652–653.

202. Цит. по: *Herchenröder Ch.* Collecting and dealing // The dictionary of art. [Art.]: Germany. – N. Y., 1996. – V. 12. – P. 473. О Гоцковском см.: *Hirsch T.* Gotskowsky // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1879. – Bd. 9. – S. 448–449.

203. *Poengen G.* Die Bildgalerie Friedrich der Grossen in Sanssousi und Adrian van der Werff // Jahrbuch für Kunstwissenschaft. – 1930. – Bd. 7. – S. 176; *Nicolai Ch.F.* Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlich Merkwurdigreiten. – Berlin: Bey F. Nicolai, 1779. – S. 319. (Eine Auswahl – Leipzig: Reclam Jun., 1987. – 387 s.); H.V. Büring // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1911. – Bd. 5. – S. 196; Oesterreich M. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1931. – Bd. 25. – S. 575.

204. *Henning B.* Collections privées et publiques. Les prémises du musée public en Allemagne // Les musées en Europe... – P., 1995. – P. 59–78.

205. *Малицкий Г.Л.* К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: Сб. науч. трудов по материалам Государственной Оружейной палаты. – М., 1954. – С. 507–560.

206. *Левинсон-Лессинг В.Ф.* История картинной галереи Эрмитажа: (1764–1917). – Л.: Искусство, С. 32–33; *Чижова Л.В.* Из истории художественных музеев России. – М.: РГГУ, 1991. – С. 20.

207. *Чижова Л.В.* Из истории художественных музеев России. – М., 1991. – С. 23.

208. *Андросов С.О.* Заметки о Петре Великом как коллекционере // Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге, 1703–1917: Тезисы докл. конф. – СПб.: Гос. Эрмитаж. 1995. – С. 3–5.

209. *Малиновский К.В.* Описание императорских живописных коллекций в Петербурге и в загородных дворцах, составленные Якобом Штелином // Музей. – 1980. – № 1. – С. 173. 186.

210. *Мацулевич Ж.А.* Летний сад и его скульптура. – Л., 1936. – 172 с.

211. *Калязина Н.В., Саверкина И.В.* Живописное собрание А.Д. Меншикова // Русская культура первой четверти XVIII в. Дворец Меньшикова: Сб. науч. трудов. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 1992. С. 54–61; *Саверкина И.В.* Вещь в культуре России второй половины XVII – первой четверти XVIII века: Учеб. пособ. – СПб.: СПбГАК, 1995. – С. 78–105 – (Гл. IV. Коллекционирование в России. О собрании Д.А. Соловьева см. С. 80–81); *Саверкина И.В.* Описи имущества частных лиц как источники по истории русской культуры первой четверти XVIII в.: Автореф. дисс. … канд. истор. наук. – СПб.: РАН. Ин-т рус. истории, 1995. – С. 12–13.

212. *Моисеева С.В.* Иван Иванович Шувалов и Академия художеств конца 1750 – 1760-х годов // Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге: Тезисы докл. – СПб., 1995. – С. 5–6.

213. *Левинсон-Лессинг В.Ф.* История картинной галереи Эрмитажа. – Л., 1985. – С. 54.

214. Cobenzl // Wurzbach C. von. Biographische Lexikon des Kaisertums Österreich. – Wien, 1874. – Bd. 2. – S. 389–390; *Hüffer*. Cobenzl // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1876. – Bd. 4. – S. 355; *Rössler H.* Cobenzl // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1957. – Bd. 3. – S. 297–298.

215. Ligne C.J.E. de // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 10. – P. 369.

216. Tronchin F. // Nouvelle biographie générale publiée sous la direction de dr Hoefer. – P.: Firmin Didot fréres, 1870. – V. 45. – P. 665; *Tronchin H.* Le conceiller François Tronchin et ses amis. – P., 1895. – 399 p.; Tronchin F. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 362–363.

217. Baudoin // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 3. – P. 395.

218. Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les galeries et dans les cabinets du Palais Impériale de Saint-Petersbourg. – SPb. – P. 1–176; Catalogue des minitures, peintures et email et guache, faisant parties de la collection des tableaux de Sa Majesté Imperiale. – SPb. – P. 177–188.

Из шестидесяти экземпляров этого каталога, по данным В.Ф. Левинсона-Лессинга сохранилось только три экземпляра издания, один из них находится в Российской Национальной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге.

219. *Bernoulli J.* Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778. – Leipzig, 1780. – Bd. 4. – S. 169–284. О И. Бернулли более подробно см. в кн.: *Грыцкевiч В., Мальдзiс А.* Шляхi вялi праз Беларусь. – Мiнск: Мастацкая лiтаратура, 1980. – С. 77, 93–94, 116–117.

220. *Георги И.* Описание российского императорского города С.-Петербурга и достоприятностей в окрестностях оного. – СПб., 1794. – Ч. 2. – С. 449.

221. *Coxe W.* Travels in Poland, Russia, Sweden and Denmark: Illustrated with charts and engravings. – L., 1803. – V. 2. – P. 52–55, 91–92; *Fortia de Piles A., Boisgelin de Kerdu P.M.* Voyage des deux Français en Allemagne, Dannemarck, Suede, Russie et Pologne fait en 1790–1792. – P., 1796. – V. 3. – P. 16–23. Об

У. Коксе, А. Форсья де Пиле и П. Буажелене де Кердю см. подробнее в кн.: *Грыцкевіч В., Мальдзіс А.* Шляхі вялі праз Беларусь. – Мінск, 1980. – С. 77–79, 85–86, 91, 122–123,125, 139–140 и др.

222. *Жиль Ф.А.* Предисловие // Музей Императорского Эрмитажа. – Спб., 1861. – С. XVII.

223. *Неверов О.Я.* Художественные коллекции А.А. Безбородко // Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге: Тезисы докл. – СПб., 1995. – С. 8–10.

224. *Воейков А.* Краткое описание села Спасского-Кускова. – СПб., 1829. – С. 29–30; *Овсянникова С.А.* Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX в. // Очерки по истории музейного дела в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 3–56.

225. *Czapliński Wł.* Jan Kazimierz Waza // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e. a.: Ossolineum, 1962. – S. 410–413.

226. *Czapliński Wł.* Ossoliński J. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1979. – T. 24. – S. 404–410.

227. *Augustyniak U.* Myszkowski Z. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a. – 1977. – T. 22. – S. 404–497.

228. *Czapliński Wł., Przyboś A.* Kazanowski A. // Polski słownik bioraficzny. – Wrocław e.a., 1966. – T. 12. – S. 250–253.

229. *Dworzaczek Wł.* Leszczyński R. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1972. – T. 17. – S. 135–142.

230. Opalińscy // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1979. – T. 24. – S. 72–110.

231. Lubomirscy // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1972. – T. 17. – S. 624–640; – 1973. – T. 18. – S. 1–69.

232. *Грицкевич В.П.* Путешествия наших земляков. – Минск: Наука и техника, 1968. – С. 9–36; *Грыцкевіч А.П., Камінскі М.І.* Радзівілы // Беларуская савецкая энцыклапедыя. – Мінск: Бел. сав. энцыклопедыя, 1973. – Т. 9. – С. 26, 27.

233. *(Red.).* Jan III Sobieski // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1962. – T. 10. – S. 413–422.

234. *Лоренц С.* Музеи и коллекции Польши: 1945–1955. – Варшава: Полония, 1956. – С. 8–12, *Żygulski Junior Z.* Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa. – Warszawa: PWN, 1980. – S. 39–40; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 28–42; *Heigel.* Maximilian II. Emmanuel // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1885. – Bd. 21. – S. 22–27; *Hüttl J.* Max Emmanuel: der Blaue König, 1679–1726: Eine politische Biographie. – München, 1976. – 806 s.; Kurfürst Max Emmanuel, Bayern und Europa um 1700 / Hrsg. von H. Classer. – München: Hirmer, 1976. – T. I. Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max Emmanuel Zeit. – 486 s.; – T. 2. Katalog der Anstellung im Alten und Neuen Schloss Schleissheim. 2. Juli – 3. October 1976. – XVI, 420 s.; *Rall H.* Kurfürst Max Emanuel der «Blaue König». – München: Auf d. Umschlag Pall-Hojer, 1979. – 119, (32) s.; *Hüttl L.* Maximilian 2. Emmanuel // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1990. – Bd. 16. – S. 480–485; *Strasser J.* Maximilian II Emanuel // The dictionary of art: Wittelsbach – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 276–277.

235. *Rosner A.* Mniszech M.J. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1976. – T. 21. – S. 480–484.

236. *Лоренц С.* Музеи и коллекции Польши. – Варшава, 1956. – С. 14–15; *Żygulski Junior Z.* Muzea na świecie. – Warszawa, 1980. – S. 52–53; *Ważbiński Z.* Museum i zbiory artyczne… – Toruń, 1988. – S. 85–90.
237. *Waterfield G.* Collection for a king. – L., 1985; Collection for a king: old master painting from the Dulwich picture gallery. – L.: Trustees of Dulwich picture gallery, 1994. – 124 p.; Dulwich college picture gallery // The dictionary of art. [Art.]: Soane J. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 908; *Walter G.* Desenfans // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 8. – P. 792.
238. *Michalski J.* Lubomirska Izabela // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1972. – T. 17. – S. 625–629; *Majewska-Maszkowska B.* Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej: (1736–1816) – Wrocław, Warszawa: Zakład im. Ossolińskich, 1976. – 635 s. – (Studia z historii sztuki polsziej. – T. 22).
239. *Грицкевич В.П.* Путешествия наших земляков. – Минск, 1968. – С. 61–76; *Грыцкевіч А.П.* Сапегі // Беларуская савецкая энцыклапедыя. – Мінск, 1973. – Т. 9. – С. 358; *Skowronek J.* Z magnackiego gniazda do napoleońskiego wywiadu. Aleksander Sapieha. – Warszawa: PWN, 1992. – 344 s.; Sapiehowie // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1992. – T. 34. – S. 568–572; – Kraków, 1994. – S. 1–104.
240. Rzewuscy // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1992. – T. 34. – S. 106 a inni.
241. *Grochulska B.* Potocki St.K. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e. a., 1984. – T. 28. – S. 158–170.
242. *Michalski J.* Poniatowski St. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław e.a., 1983. – T. 27. – S. 481–487; *Лоренц С.* Музеи и коллекции Польши. – Варшава, 1956. – С. 15–19; *Żygulski Junior Z.* Muzea na świecie. – Warszawa, 1980. – S. 52; *Ważbiński Z.* Muzeum i zbiory artystyczne... – Toruń, 1988. – Cz. 2. – S. 90–96.
242а. О М. Бурдене см.: *Blumer M.-L.* Bourdin M. // Dictionnaire de biographie française. – P., 1954. – T. 6. – Cln. 1447–1448.
242б. Об А. Бенуа см.: *Blumer M.-L.* Benoist, Antoine // Dictionnaire de biographie française. – P., 1951. – T. 5. – Cln. 1418–1419.
243. *F.M.O’D(onoghue).* Wright P. // The dictionary of national biography. – L., 1900. – V. 63. – P. 12–13; *A.A(dams).* Wright P. // The dictionary of american biography. – L., 1936. – V. 20. – P. 562–563.
244. *Le Breton G.* Essai historique sur la sculpture en cire. – Rouen, 1894; *T.S(eccombe).* Tussaud M. // The dictionary of national biography. – L., 1899. – V. 57. – P. 378–379; *Melville R.* The House of wax // Architecture review. – 1973. – № 912. – P. 119–122; *Catacre E.V., Dru L.* Portraiture in the cabinet de cire de Curtius and its successors, Madame Tussaud exhibition // La ceroplastica nella scienza e nell’arte. Atti del I congresso internationale della Biblioteca della rivista de storia delle scienze mediche e naturali. – Firenze, 1977. – P. 639–648; *Adhémar J.* Les musées de cire en France, Curtius, le «Banquet royal», les tètes coupées // Gazette des beaux artes. – 1978. – V. XCII. – P. 203–214; *Малыгин А.* Долгая жизнь мадам Тюссо // Столица. – 1993. – № 50. – С. 42–43; *Wenley R.* Sculpture. Life-size figures // The dictionary of art. [Art.]: Wax. – N. Y., 1996. – V. 33. – P. 3–4.
245. Баркер // Энциклопедический словарь. – СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1891. – Т. III. – Полутом 5. – С. 72; *R.H(arrison).* Barker // The dictionary of national biography. – L., 1885. – V. 3. – P. 209–210; Barker // Boase F. Modern englisch biography. – Truro, 1892. – V. I. – P. 162; Barker // Allgemeines Lexikon der

bildenden Künstler. – Leipzig, 1908. – Bd. 2. – S. 503; *Pragnell H.J.* The London panoramas of Robert Barker and Thomas Girtin circa 1800. – L.: London Topographical society, 1968. – 29 p., 13 plates. – (London Topographical society publications. – N 109); *Oettermann S.* Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums. – Frankfurt a. M., 1980. – 317 s.; *Wilcox S.* Panorama // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 24. – P. 17–20.

246. Венецианец Франческо Альгаротти (см. о нем сноску 178 к этой главе) издал специальное сочинение на французском языке «Учение Ньютона для дам» (Париж, 1736). Этим он заслужил похвалу со стороны Вольтера, порекомендовавшего автора сочинения прусскому королю Фридриху II.

247. *Гамель И.* Англичане в России в XVI и XVII столетиях: (Приложение к VIII тому «Записок Императорской Академии наук». – № 1 и № 2). – СПБ., 1865. – С. 120–154; *Hamel J.* Tradescant der aeltere in Russland. – S.-Petersburg: Eggers und C^{o}; Leipzig: L. Voss, 1847. – 264 s.; *Hamel J. von.* England and Russia. – L., 1854. – (An enlarged photographic reprint of the edition of 1854. – l.: Frank Cass and C^{o}, 1968. – XI, 422 p.); *Tradescant John (the Younger).* Musaeum Tradescantianum or a colection of rarities preserved at South-Lambeth neer London: (A descriptive catalogue), 1656. – L.: Printed by J. Griesmond, are to be sold by N. Brooks. – 179 p.; *G.S.B(oulger).* Tradescant John (d. 1637 ?) // The dictionary of national biography. – L., 1899. – V. 57. – P. 144; *G.S.B(oulger).* Tradescant John (1608–1662) // The dictionary of national biography. – L., 1899. – V. 57. – P. 145–146; *Allan M.* The Tradescants, their plants, gardens and museum. – 1570–1662. – L., 1964. – 246 p.; *Leith-Rose P.* The John Tradescant: gardeners to the rose and lily Queen. – L.: Owen, 1984. – 320, 8 p; *Rodgers D.* Tradescant // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 31. – P. 276.

248. *R.G(arnett).* Ashmole E. // The dictionary of national biography. – L., 1885. – V. 2. – P. 172–174; *Josten C.H.* Elias Ashmole, F. R. S. (1617–1692) // Notes and recordings of the Royal Society. – 1960. – V. 15. – P. 221–230; *Welsh M.* The Tradescants and the foundation of the Achmolean museum. – Oxford: Ashmolean museum, Museum of the history of science, 1978. – (2), 14 p.; *MacGregor A.* Ark to Ashmolean: the story of the Tradescant, Ashmole and the Ashmolean museum. – Oxford: Ashmolean museum, 1983. – 251 p.; Tradescant rarities: Essays on the foundatoin of the Ashmolean museum 1683 with a catalogue of the surviving early collection / Ed. A. MacGregor. – Oxford: Clarendon press, 1983. – XIV, 382 p.; *Сайкс М.* Такой знаменитый как Оксфорд // Советский музей. – 1992. – № 3. – С. 68–71; *Howarth D.* Ashmole E. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 2. – P. 600–601.

249. *R.G(arnett).* Bargrave // The dictionary of national biography. – L., 1885. – V. 3. – P. 184; *MacGregor A.* The cabinet of curiosities in 17th century Britain // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 147–158.

250. *Brooks E.S.-J.* Sir Hans Sloane: The great collector and his circle. – L., 1954. – 234 p.; *Britten J. (Dandy J.E.).* The Sloane herbarium. – L., 1958. – 246 p.; *Miller E.* That noble cabinet: A history of the British museum. – L., 1973. – 400 p.; – 2nd ed. – Athens, Ohio: Ohio University press, 1975. – 400 p.; *Alexander E.P.* Museum masters. – Nashville, 1983. – P. 19–42.

251. *Alexander E.P.* Museums in motion. – Nashville, 1979. – P. 45.

252. *Alexander E.P.* Museum masters. – Nashville, 1983. – P. 37–40.

253. *(La Rochefoucauld F.A.F. de).* A Frenchman in England, 1784: being the «Mèlanges sur l'Angleterre» of François de la Rochefoucauld now edited from the manuscript wiht an introduction by J. Marchand <...> and translated wiht notes by S.C. Roberts. – Cambridge: Cambridge university press, 1933. – XXVII, 255 p. Цит по: *Lewis G.D.* Museums // The new Encyclopaedia britannica. – 15th ed. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1993. – V. 24. – P. 482.

254. *G.W.S(utton).* Lever // The dictionary of national biography. – L., 1892. – V. 3. – P. 137; *Mullens W.H.* Some museums of old London: I. The Leverian museum; 2. William Bullock's London museum // Museums journal. – 1915–1916. – V. 15. – P. 120–129, 162–172; – 1917–1918; – V. 18. – P. 51–56, 132–137, 180–187. При распродаже коллекции Ливера в ней насчитывалось 7879 предметов. Каталог распродажи, составленный Э. Донованом, насчитывал 410 страниц. Коллекция Э. Ливера была описана в путеводителе Дж. Шоу (*Shaw G.* Musei Leveriani explicato, anglice et latine. – L., 1792. – V. 1–2. – 48 p.), а также в специально составленном для детей другом путеводителе А. Эллы: *Ella A.* Visits to the Leverian museum. – L., (1805).

255. *Schuyl F.A.* Catalogue of all the cheifest rarities in the publick Anatomie Hall of the University of Leyden. – Leyden, Diewertje van der Boxe, 1732. – 47 p.; *Schuyl F.* Catalogue de ce qu'on voit de plus remarquable dans le chambre de l'anatomie de l'Université de la ville de Leide. – Leyden, 1741. – 16 p.

256. *Schuyl F.* A catalogue... – Leyden, 1732. – P. 3–4.

257. *Vincent L.* Elenchus tabularum pinacothecarum atque nonnulorum cimeliorum in gazophylacio. Description, abrégée des planches qui représentent les cabinets et quelques unes des curiosités contenues dans le Théâtre des merveilleus de la nature. – Harlemi Batavorum, Harlem: sumptibus auctoris, aux dépens de l'auteur, 1719. – 52 p.

258. Clifford // Nieuw Nederlandsch biografisch Woordenboek. – Leiden: Sijthoff's Uitgevers-Maatschâpij, 1937. – Bd. I. – S. 601; – Bd. 2. – S. 306; Clifford // A.J. Van der Aa. Biographisch Woordenboek der Nederlanden. – Amsterdam: Israel, 1969. – (Reprinted from the edition of 1852 y.). – Bd. 2. – S. 145; Ruysch // Nieuw nederlandsch biografisch Woordenboek. – Leiden, 1937. – Bd. 1. – S. 1107–1108; Seba // Nieuw nederlandsch biografisch Woordenboek. – Leiden, 1937. – Bd. 2. – S. 1305; *Lunsinh-Scheuler T.H.* Early dutch cabinets of curiosities // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 119.

259. *Станюкович Т.В.* Кунсткамера Петербургской Академии наук. – М.-Л., 1953. – 240 с.; *Станюкович Т.В.* Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого. – 1714–1964. – М.-Л., 1964. – 104 с.; *Наумов Д.В.* Зоологический музей Академии наук СССР: Краткая история и описание экспозиции. – Л., 1980. – 112 с.

260. *Грыцкевіч В.* Выхадцы з Беларусі у пачатку XVIII стагоддзя // Полымя. – 1989. – № 8. – С. 181; Dyarusz drogi z Wilna do Petersburga J. W. JMCI Pana Sapiehy, starosty Bobruyskiego, a teraz felt-marszałka woysk rossyiskich y kontynuacyi, rezydencyi w Peterburgu. – s. l. et a. – S. 3–4; Диариуш пути из Вильно в Петербург и пребывания в нем его светлейшей милости господина Сапеги, старосты бобруйского, а теперь фельдмаршала российских войск // *Беспятых Ю.Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. – Л.: Наука, 1991. – С. 193.

261. *(I.C. Gmelin, Cruzius, M.V. Lomonossov, G.F. Miller).* Musei Imperialis Petropolitani (descriptio). – (SPb.), 1742. – V. I. – 212, 583, 477 p. – V. 2. – 755, 652,

227 р.; Палаты Санкт-Петербургской Императорской Академии наук, библиотеки и кунсткамеры, которых представлены план, фасады и профили, приписанные ее императорскому высочеству государыне великой княгине и правительнице всея России. – СПб., 1741.

262. *Богданов Г.* Историческое <...> описание Санкт-Петербурга <...> с 1703 по 1751 г. – СПб., 1779. – С. 105.

263. Dyaryusz drogi z Wilna do Petersburga <…> Pana Sapiehy... – s. l. et a. – S. 8; Диариуш пути из Вильно в Петербург <…> господина Сапеги… // *Беспятых Ю.Н.* Петербург Петра I... – Л., 1991. – С. 199.

264. *Бакмейстер И.* Опыт о библиотеке и кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-Петербургской Императорской Академии наук, изданной на французском языке <...> под библиотекарем Академии наук и на российской переведенный Васильем Костыговым. – СПб., 1779. – С. 164.

265. *Seger.* Synopsis methodica rariorum in Musaei O. Wormii. – Hafniae, 1653–1658; *Schepelern H.D.* Museum Wormianum. – København: Wormianum, 1971. – 435 s. – (Doktordissertation. København Universitet. Med engelske resumé); *Stein M.* Christian IV – a «Renaissance man» // Apollo. – 1984. – T. 20. – № 274. – P. 368–379; *Sv.K(ragh)-J(acobsen).* Worm // Vor tids Konversation Lexikon. – København., 1938. – S. 547; *Gundestrup B.* From the royal Kunstkammer to the modern museums of Copenhagen // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 128–133.

266. *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Warszawa, 1996. – S. 97–102.

267. *(Terzago P.M.).* Musaeum Septalianum Manfredo Septalae patricii mediolanensis industrioso labore constructum, P.M. Terzagi laconismo descriptum. – Dertonae (Tortona): Typis filiorum E. Violae, 1664. – 326 p.; *P. Cap(paroni).* Settala Lud. // Encyclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1936. – T. 31. – P. 535; *Tavernari G.* Il Museo Settala (1660–1680) // Critica d’arte. – 1979. – № 164–165. – P. 200–220; *Tavernari G.* Il Museo Settala // Museologia. – 1980. – V. 7. – P. 12–46; *Olmi G.* Settala Manf. // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 28. – P. 496.

268. *F. Ver(celli), M. Lo(nghena).* Marsili L.F. // Enciclopedia italiana. – Mil.; Roma, 1934. – V. 22. – P. 424–425.

269. *Azzarol Puccetti M.L.* La Spécola; the Zoological museum of the University of Florence // Curator. – 1972. – № 15. – P. 93–112.

270. *Gümbel V.* Werner // Allgemeine deutsche Biographie. – Lepzig, 1897. – Bd. 42. – S. 533–539.

271. *Bax D.* Zuid-Africa’s eerste openbare Verzameling op het Gebied van Kunst en Etnologie. 1764–1821. Schenkers: von Dessin, James Cook, James King. – Amsterdam, L.: 1970. – 156 s. – (Verhandeling der Koninklijke Nederlandse Akademie von Wetenschapen, Afd. Letterkunde. Nieuve reeks. – Deel 75. – № 3).

272. *Mazyck W.G.* The Charleston museum: its genesis and development. – Charleston, 1908. – P. 5–28; *Bragg L.M.* The birth of the museum idea in America // Charleston museum Quarterly. – 1923. – V. I. – P. 3–13.

273. *J.J(ackson).* Du Simitière // The dictionary of american biography. – L., 1930. – V. 5. – P. 553–554; *Lingelbach W.E.* An early american historian (Pierre Eugène du Simitiére) // Bookman holiday: notes and studies written and gathered in tribute to Harry Miller Lydenberg. – N. Y., 1943. – P. 355–361; *Huth H.* Pierre Eugéne du Simitiére and the beginning of the American historical museum // Pennsylvania magazine of history and biography. – 1945. – October. – № 68. – P. 315–325.

274. *Sellers Ch.C.* Charles Wilson Peale. – N. Y., 1969. – 514 p.; *Alexander E.P.* Museum masters. Their museums and their influence. – Nashville, 1983. – P. 43–78.

275. *(Alembert J. de).* Cabinet d'histoire naturelle // Encyclopedie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et les métiers. – P., 1754. – V. 2. – P. 490.

276. *Knorr G.W.* Deliciae naturae selectae oder auslesens Naturalienkabinet, welches aus den drey Reichen der Natur zeiget was von cüriosen Liebhabern aufbehalten und gesammlet zu werden verdienet <...> beschrieben von Philipp Ludwig Müller. – Nürnberg, 1766–1767. – Bd. 1–2.

277. *Laissus Y.* Les cabinets d'histoire naturelle // Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII siècle / Ed. R. Taton. – P., 1964. – P. 659–680.

278. *Pomian K.* Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venice: XVI – XVIII siècle. – P.: Gallimard, 1987. – P. 145–147, 154–155; *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Warszawa, 1996. – S. 266–293.

279. Botanical garden // New Encyclopaedia Britannica. – 15th ed. – Chicago, 1993. – V. 2. – P. 407.

280. *Tongiorgi Tomasi L.* Botanic garden // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 4. – P. 483–484.

281. Roxburgh // The dictionary of national biography. – L., 1897. – V. 49. – P. 368; *Hall A.W.* The history and functions of botanic gardens // Annals Missouri botanic gardens. – 1915. – V. 2. – P. 210–215; *Hyams E.S.* Great botanic gardens of the world. – N. Y., 1969. – P. 211; *Alexander E.P.* Museums in motion. – Nashville, 1979. – P. 104–105.

282. *Bean W.J.* The Royal Botanical gardens of Kew: historical and descriptive. – L.: Cassell, 1908. – P. 4–17; *Turril W.B.* The Royal Botanical gardens: Kew, past and present. – L.: H. Jenkins, 1959. – P. 17–21.

283. *Deleuze J.* Histoire et description du museum Royal d'histoire naturelle. – P., 1823. – V. I. – P. 11, 33, 63; *Lemoine P.* National museum of natural history… // Natural history magazine. – Paris, 1935. – January. – № 5. – P. 4–19; *Genet-Varcin E., Pireteau G.* Buffon // Dictionnaire de biographie française. – P., 1956. – T. 7. – Cln. 629–631.

283a. *Linné C.* Instructio musei rerum naturalium. – Upsaliae: Hojer, 1753. – 19 p.

284. *Fischer J.* Zoos of the world: the story of animals in captivity. – Garden City; N. Y.: Natural history press, 1967. – 254 p.; *Ley W.* Dawn of zoology. – Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1968. – VIII, 280 p.; *George W.* Alive or dead: Zoological collections in the 17th century // The Origins of museums. – Oxford, 1985. – P. 179–187.

285. Daubenton L.J.M. // Nouvelle biographie générale. – P., 1857. – V. 13. – P. 162–166; *Chatelain Y.* Daubenton // Dictionnaire de biographie française. – P., 1965. – V. 10. – Cln. 241–244.

286. *Иваницкий И.П.* Сельскохозяйственные музеи в крепостной России: (1765–1861) // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1960. – Т. 2. – С. 365.

287. Teyler // Oosthoek's Geillustreede Encyklopaedie. – Utrecht, 1930. – Deel 11. – S. 741; Teyler // Nieuw Nederlandsch biografisch Voordenbook. – Leiden, 1937. – Bd. 5. – S. 903; *Levere T.H.* Teyler's museum // Martinus van Marum: Life and work / Ed. E. Lefebvre en J.G. De Brujin. – Leyden, 1973. – Haarlem Hollandsche Maatschapij der Wetenschapen. H.D. Tieenk Willink. – Bd. 5. – S. 39–102; *Wumkes.*

Marum // Nieuw Nederlandsch biogafisch Voordenboek. – Leiden, 1937. – Bd. 5. – S. 588; «Teyler» 1778–1978. Studien en bydrägen over Teyler Stifting van het twederenweest. – Haarlem, Antwerpen: Scuyt, 1978. – 328 s.; Teyler // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 30. – P. 568; Marum // A.J. Van der Aa. Biografisch Voordenboek der Nederlanden. – Amsterdam, 1969. – Deel 5. – S. 102. – (Reprinted from edition of 1852 y.); Marum // Grote Winkler Prins Encyclopedie. – Amsterdam, 1982. – Deel 12. – S. 98.

288. *Богданов Г.* Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его; с 1703 по 1751 г.; сочиненное <...>, со многими изображениями первых зданий, а ныне дополненное и изданное Васильем Рубаном. – СПб., 1779. – С. 104–105.

289. *Бакмейстер И.* Опыт о библиотеке и кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-Петербургской Императорской Академии наук... – СПб., 1779. – С. 128, 134.

290. Письма и бумаги императора Петра Великого. – М.-Л., 1950. – Т. 9. – Вып. I. – С. 24.

291. *Баранов Р.М.* Опись предметов Морского музея // Морской сборник. – 1866. – № 5. – С. 64. См. также: *Огородников С.Ф.* Модель-камера впоследствии Морской музей имени Петра Великого: Исторический очерк. 1709–1909. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909. – С. 9, 13; – 2-е изд. – Военно-морской музей России. Центральный Военный морской музей. – СПб.: Арт-Палас, 2000. – С. 21, 25; *Курносов С.Ю.* Морские музеи: история, современность и перспективы. – СПб.: ЦВММ, 2002. – 662 с.

292. *Пшеничный И.П.* Петровская судостроительная система и модель-камера. – СПб.: Высш. военно-морское училище, 1997. – С. 19–46.

293. *Пшеничный И.П.* Петровская судостроительная система… – С. 58.

294. Регламент об управлении Адмиралтейства и верфи и о должностях Коллегии Адмиралтейской и прочих всех чинов, при Адмиралтействе обретающихся // Полное собрание законов Российской империи. – СПб., 1830. – Т. 6. – (Глава XX, § 25). – С. 585. (За указание этого источника, как и исследования И.П. Пшеничного (см. сноски 292–293), приношу благодарность научному сотруднику Центрального Военно-морского музея МО РФ С.Ю. Курносову. – В. Г.).

295. *Туманов В.Е.* Принадлежит России // Музей военной истории и боевой славы: Сб. ст. и материалов, посвященных 240-летию музея. – СПб.: Военно-истор. музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, 1996. – Вып. 7. – С. 35.

296. *Туманов В.Е.* Принадлежит России. – С. 34–39.

297. *Godwin G.* Athanasius Kircher. – L.: Thames and Hudson, 1979. – 96 p.

298. *Servière (Gaspard).* Recueil d'ouvrages curieux de mathématique et de mécanique, ou description du cabinet de M. Grollier de Serviéres avec des figure en tailles-douce. – Lyon: D. Fore, 1719. – 111 p.; *Trenard G.L.* Grollier Gaspard // Dictionnaire de biographie française. – P., 1985. – T. 16. – Cln. 1304; *Trenard G.L.* Grollier de Serviére Nicolas // Dictionnaire de biographie française. – P., 1985. – T. 16. – Cln. 1304.

299. *Vaucanson J. de.* Le mécanisme du flûteur automate. – P., 1738. – 20 p.; Vaucanson // Fisquet H. Dictionnaire des célébrites de la France. – P.: A. Pilon,

(1878). – P. 234; Z. Vaucanson // Biographie universelle et moderne par Michaud. – P.: s. d. – V. 43. – P. 17–19.

300. *Pomian K.* Zbieracze i osobliwości. – Warszawa, 1996. – S. 164.

301. *Косарева А.В.* Искусство медали. – М.: Просвещение, 1977. – С. 29–40.

302. *Саверкина И.В.* Неизвестная коллекция петровского времени: нумизматическое собрание А.Д. Меншикова // Памятники культуры: Новые открытия: 1987. – М.: Наука, 1988. – С. 343–350; *Саверкина И.В.* Медали на события петровского времени в коллекции М.Г. Головкина // Труды Всероссийской научной конференции «Когда Россия молодая мужала с гением Петра», посвященная трехсотлетнему юбилею отечественного флота. – Переславль-Залесский, 1992. – С. 114–118.

Аннотированный именной указатель

А

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

Й

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Э

Ю

Я

Географический указатель

А

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

Й

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Щ

Э

Ю

Я

Резюме

История музейного дела находится в стадии формирования, что признается в вышедшей в 2001 году в свет «Российской музейной энциклопедии» (М., 2001. – Т.1. – С.242). Это ограничивает использование исторического подхода при изучении музейной теории, глубину анализа современного музейного дела, затрудняет подготовку музееведов.

При наличии основательных работ по отдельным вопросам истории отечественного музейного дела, российская историография истории зарубежного музейного дела ограничена статьями о музейном деле в двух странах в краткие временные периоды. Зарубежная историография более обширна. Но и она посвящена или отдельным сторонам музейного дела за рубежом и его составным элементам, или типам музеев. В ней отсутствует анализ основных этапов, факторов, тенденций складывания и развития музейного дела в мире и не содержится сравнительная оценка процессов развития его в отдельных странах.

Для восполнения очевидного пробела в историографии истории музейного дела в мире автор данной монографии впервые представил в систематизированном виде поэтапное развитие музейного дела в различных регионах и странах мира до конца XVIII века. В книге сопоставлено развитие коллекций и музеев в отдельных странах с выявлением особенного и общего в этом развитии.

Периодизация истории музейного дела обоснована особенностями его развития в тесной связи с культурными, социальными, политическими условиями жизни общества и, в первую очередь, с его ведущими духовными движениями. Предложено рассматривать четыре этапа развития истории музейного дела, связанные с определенными периодами развития общества, его духовной культуры, эволюцией знании о мире, его эстетической оценки и зависящие от преобладания тех или иных мотиваций собирательства и от экономических, политических и религиозных причин.

Эти этапы таковы:

— этап, на котором реализация музейного принципа (то есть стремление собирать, хранить и представлять изъятые из утилитарного обихода материальные предметы, имеющие в глазах собирателей особую ценность) происходили без создания самостоятельного социокультурного института, в виде предмузейных собраний;

— этап формирования коллекций и музеев в период Возрождения и Просвещения с появлением исследовательской мотивации и расширением пределов эстетических мотивов сбора коллекций и создания музеев и постепенным вытеснением их представительных функций;

— этап массового появления публичных музеев;

— этап формирования музееведения как отдельной отрасли знаний.

В монографии рассмотрены первые два этапа истории музейного дела.

Представлена модель реконструкции главных этапов развития основных проблем, направлений и тенденций музейного дела до конца XVIII века. Из деятельности ранних коллекций и музеев выделены те явления, которые развились в обязательные элементы позднейших коллекций и музеев.

В монографии в первый раз в мировой литературе определены развернутые теоретико-методические характеристики истории музейного дела и ее источниковедения и историографии, теоретико-методические задачи изучения и анализа источников и исследований по истории музейного дела. Воссоздана реальная картина музейного дела в его развитии во времени и пространстве как процесса целенаправленного развития изъятия из утилитарного обихода, сохранения и представления человеком получившей воплощение предметной и природной реальности мира для передачи общечеловеческих культурных ценностей от поколения к поколению.

Дана оценка музейному делу как структуре, включающей в себя:

— предмузейное собирательство,

— устройство помещений для хранения, изучения и представления комплексов изымаемых из обиходного обращения предметов, закрепляющих в материальной форме духовные ценности общества,

— формы и концепции этого представления,

— деятельность коллекционеров и создателей музеев из среды различных социальных групп,

— функционирование рынка предметов, предназначенных для коллекций и музеев,

— написание музеографических сочинений и др.

В монографии использованы различные виды источников истории музейного дела. Из их числа выделены специфические или профильные виды: инвентарные описания, каталоги коллекций и музеев, путеводители.

В ходе исследования выработаны понятия коллекции и музея, отмечены их сходство и отличия, охарактеризованы модели формирования музеев – традиционная, филантропическая, революционная и коммерческая.

Дана оценка мотивациям создания предмузейных собраний из предметов, изымавшихся из повседневного употребления для собирания, хранения и представления в традиционных обществах архаического, древнего и средневекового мира: сакральным, экономическим, социально-престижным, групповой идентификации, любознательности и исследования и эстетическим. Выделение определенных предметов из их хаотического множества превращало их группы в коллекции. Они принадлежали общинам, правителям, знатным и богатым лицам. К осмотру собраний храмов и общин допускались рядовые зрители, к осмотру частных собраний допускалось крайне ограниченное количество посетителей.

Явления предмузейного собирательства появлялись по сходным причинам в обществах, нередко полностью изолированных от внешнего влияния на протяжении последних нескольких тысячелетий. Это свидетельствует об определенной закономерности развития культуры человечества.

На примерах формирования коллекций и музеев в периоды Возрождения и Просвещения в отдельных странах и регионах отмечено сходство и отличия этого развития в конкретных культурных зонах. Развитие коллекций и ранних музеев периода Ренессанса отражало процесс гуманистического движения, повышение уровня самостоятельности жителей различных стран Европы, появление нового сословия предпринимателей и купцов. Создание институциональных форм организации общества в виде коллекций и музеев в периоды Возрождения и Просвещения представляло собой практические действия по систематическому образо-

ванию групп объектов, отображавших тогдашнее мировоззрение, видение и истолкование среды существования человека.

Возникновению первых коллекций и музеев периода Возрождения способствовали появление исследовательской и восстановление эстетической мотиваций в обществе.

Своими особенностями обладало развитие художественных коллекций во Флоренции, Риме, Мантуе. Были созданы публичный музей в Венеции и частный музей в Комо в XVI веке. Определенный вклад в развитие коллекционирования и музейного дела внесло создание комплексных коллекций правителей в Фонтенбло (Франция), Мюнхене, Амбрасе (Австрия), Мадриде, Праге. Формировались и функционировали первые научные коллекции, анатомические музеи и ботанические сады, коллекции научного инструментария и аппаратуры. Людям менее знатных сословий было доступно коллекционирование монет и медалей. В их среде коллекционирование приобрело характер массового социального явления.

Коллекция и музей представляли собой символ или знак, который характеризовал положение собирателя в обществе, его причастность к конкретной социальной группе, его участие в новом, особом отношении к культурным ценностям. Коллекция и музей «говорили» обозревавшим их посетителям об их владельце или создателе, об их взгляде на мир.

В XVII – XVIII веках на развитие коллекционирования и формирование первых публичных музеев повлияла идеология Просвещения, создававшая новое культурное единство человечества и требовавшая получения новых реальных знаний о действии в мире закономерностей, которые можно было бы объяснить рациональным способом. Предметы коллекций и музеи должны были служить доказательством этих закономерностей. Получили развитие образовательные и воспитательные функции коллекций и музеев, а феномен музея подвергся осмыслению в ряде исследований.

В XVII – XVIII веках количество коллекций и музеев значительно возросло, а в процесс их создания включилось гораздо больше, чем раньше, представителей буржуазии. В связи с этим, складывался рынок торговли предметами для их пополнения, возникла группа торговцев предметами для коллекционирования, оформились особые типы коллекционеров: антиквары, изучавшие памятники античности и средневековья и все чаще объединявшиеся в свои организации, и «знатоки», лучше других умевшие оценить предметы музейного значения.

В Италии с 30-х годов XVIII века возникли публичные музеи в Риме, Флоренции и Вероне. Основатели таких музеев руководствовались общепризнанной идеей культурной преемственности Италии, связанной традицией с древним Римом. Во Франции также возникали частные коллекции, а с конца XVII века и отдельные музеи (например, в Безансоне). Здесь королевские коллекции не были использованы для их преобразования в публичный музей, в отличие от коллекций правителей отдельных итальянских государств. Музейные традиции в Италии оказались более прочными, чем принципы коллекционерской политики французских монархов.

В Голландии решающее значение для коллекционирования и музейного дела имело раннее развитие там самостоятельной художественной культуры и давняя традиция работы художников для рынка. Это вызвало массовое художественное коллекционирование в этой стране среди горожан и богатых крестьян. В разви-

вавшейся, как и Голландия, по капиталистическому пути Британии коллекционирование носило элитарный характер и получило распространение среди дворянства.

В Австрии и крупных государствах Германии правящие коллекционеры создавали блестящие по своему составу коллекции, а в Вене в последней четверти XVIII века был создан публичный музей с систематизированным представлением экспонатов. При дворах правителей небольших германских владений нередко также создавались богатые коллекции (Дюссельдорф, Кассель).

В странах Восточной Европы развитие общеевропейской модели коллекционирования относится к периоду Просвещения. При Петре I в России начались планомерные закупки художественных произведений для резиденций императора и знати. Составлялись богатые коллекции вельмож, одна из которых – коллекция И. И. Шувалова – была передана Академии художеств в Петербурге. С созданием Эрмитажной галереи Зимнего дворца Екатериной II Петербург стал активным центром коллекционирования в Европе.

В Речи Посполитой коллекционирование расцвело в период правления Станислава Августа, был издан проект «Польского публичного музея», а для него закуплен в Лондоне комплекс произведений искусства Разделы Речи Посполитой помешали воплощению в жизнь этого проекта

Получили дальнейшее развитие естественнонаучные коллекции и музеи, в том числе ботанические сады и первый зоопарк (в Вене), а также первый научно-технический музей (в Харлеме), появился первый национальный публичный музей (Британский музей в Лондоне). Возникли первые экономические выставки, на которых рекламировались достижения нового машиностроения и мануфактурная продукция. Определенное место в развитии коллекций исторического профиля занимали собрания монет, медалей, портретов исторических персонажей, в то время входившие в состав художественных коллекций и музеев.

Внутри музеев стали использоваться новые приемы представления экспонатов, а с последней четверти XVIII века начинает формироваться как раздел общей архитектуры музейная архитектура. Получают более совершенное оформление экспозиции музеев и коллекций, путеводители и каталоги, отражающие их состав. В ряде стран коллекции составили основу музеев, доступных общему обозрению. Работа по подготовке окончательного оформления публичных музеев происходила именно в этот период, рассмотрение которого крайне важно для лучшего понимания дальнейших судеб музейного дела и коллекционирования.

Музеи и коллекционирование, как составная часть музейного дела, в XVII – XVIII столетиях заняли прочное место в культурной жизни общества. Музей как социокультурный институт стал необходимой составной частью его существования. Это было реализацией идей Просвещения, провозглашавших права людей всех слоев общества на культурное развитие.

В монографии

— определен круг закономерностей развития в различных странах и регионах мира коллекций и музеев для удовлетворения общественной потребности в накоплении, сохранении, истолковании и представлении материальных объектов предметного и природного мира,

— комплексно изучены главные этапы развития музейного дела в мире до его превращения в самостоятельный вид социальной и культурной практики,

— исследованы основные направления развития источниковедения и историографии истории музейного дела,

— воссоздана реальная картина предмузейного собирательства и музейного дела в мире до конца XVIII века,

— установлена зависимость создания предмузейных собраний от социальных и культурных условии жизни общества,

— разъяснены мотивации, предпосылки и условия создания предмузейных собраний и первых музеев,

определено место коллекций и музеев в развитии искусства и науки,

— истолкованы закономерности развития предмузейных собраний и первых музеев в отдельных регионах Европы и других континентов,

в концепциях создателей ранних коллекций и музеев, их каталогов и экспозиций выявлены те элементы, которые затем воплотились в сегодняшней музейной и выставочной практике,

— раскрыто содержание главных этапов развития ранних коллекций и музеев,

— дана оценка особенностям источников и исследований по истории музейного дела на отдельных этапах его развития,

— подытожены результаты существующих зарубежных исследований по всеобщей истории музейного дела

— разработаны теоретико-методические положения нового в отечественном музееведении направления – всеобщей истории музейного дела.

Summary

The history of museum domain is now in the stage of formation what is admitted in «The Russian Museum Encyclopedia» edited in 2001 year (Moskva. – Vol.I. – P.242). It restrict the employment of the historical approach in the study of the museum theory, the depth of the analysis of the contemporary museum domain, make difficult the training of the museologists.

If there are solid works on the separate questions on the history of the museum domain of our country, the Russian historiography of the history of the foreign museum domain is restricted by the articles on the museum domain in two countries in the short periods of time. The foreign historiography is more vast. But it is devoted to separate aspects of museum domain abroad, or its components, or separate types of museums, and ignored the history of the museum domain of Russia. The analysis of the basic stages, factors, tendencies of the assembling and development of the museum domain in the world like the comparative appreciation of the processes of its development in separate countries are absent in it.

The author of this study for the first time systematically presented the development of the museum domain in separate regions of the world on its stages before the end of XVIII century for the filling up the gaps in the historiography of the history of museum domain in the world. The development of the collections and museums in separate countries with the revealing of the particular and common in this development is compared in the book.

The periodization of the history of museum domain is substantiated by the peculiarities of its development in the close connection with the cultural, social, political conditions of the life of society and in the first place with its main spiritual movements. It is offered to consider four stages of the development of the history of museum domain connected with determined stages of the development of the society, its spiritual culture, the evolution of the knowledge about the world, its aesthetic valuation and depended or predominance of either motives of the collecting and on economical, political and religious reasons.

These stages are:

– the stage on which the realization of the museum principle (that is to say aspiration for collecting, preserving and showing the material articles having peculiar value in the collector's eyes excepted withdrawing from utilitarian circulation) occured without making independent social-cultural institution, in a state of pre-museum collections;

– the stage of forming of collections and museums during Renaissance and Age of Enlightenment with the appearance of the research motive and extending of limits of aesthetic motives of collecting and creation of the museums and gradual superseding of representative functions;

– the stage of mass appearance of the public museums;

– the stage of formation of the museology as separate branch of the knowledge.

There are considered in the monograph the first two stages of history of museum domain.

There is representated the model of the reconstruction of the main stages of development of basic problems, streams and tendencies of development of the museum do-

main to the end of XVIII century. The phenomena which developed as the obligatory elements of latest collections and museums are selected from the action of the earliest collections and museums.

There are determined the theoretical-methodical descriptions of history of museum domain and its sourceology and historiography, the theoretical-methodical tasks of the study and analysis of the sources and works on the history of museums for the first time in the world practice. There is reconstructed the real picture of the museum domain in its development in time and space as the process of the goal-directed development of the withdrawing from the utilitarian circulation, preserving and performance of the subject and nature reality embodied by man for the transmission of the human cultural values from one generation to the order.

There is given an appreciation of a museum domain as the structure including:

– pre-museum collecting,

– arranging of the premises for the storing, study and presentation of the complexes of the withdrawing from utilitarian use objects which are fixed the spiritual values of the society in the material form,

– forms and conceptions of this presentation,

– activity of collectioners and founders of museums from the environment of separate social groups,

– functioning of the market of objects assigned to the collections and museums,

– writing of the museographic works etc.

There are used various forms of the sources on the history of museum domain and selected from its specific or profile forms: inventories, catalogues of the collections and museums and guide-books.

There are produced the concepts of collection and museum, there are marked its resemblance and differences, there are characterized the models of the forming of museums – traditional, phylantropic, revolutionary and commercial.

There are valued the motives of making of the pre-museum collections from the objects withdrawed from utilitarian circulation for gathering, keeping and presenting in the traditional societies of archaic, ancient and medieval world: sacral, economic, social prestige, as expressions of group identity, as means of stimulating of curiosity and inquiry, as means of aesthetic experience. Singling out appointed objects from their chaotic multitude changed their groups into the collection. They belonged to the communities, rulers, noble and rich people. The ordinary people were admitted to visit the collections of the temples and communities, but only limited quantity of visitors were admitted to sightseeing the private collections.

The phenomena of the pre-museum collecting appeared for the similar causes in the societies isolated quite often from the external influences during some last thousands years. It testified to some regularity of the development of the mankinds culture.

There is noted similarity and distinguishing features of this development in concrete cultural zones on the examples of the forming of the collections and museums in separate countries and regions during the Renaissance and Age of Enlightenment. The development of collections and earliest museums during Renaissance reflected the process of the humanistic movement, improvement in the standard of independence of inhabitants of diverse European countries, the appearance of new estate of the businessmen and merchants. The making of the institutional forms of the organization of society in a state of collections and museums during Renaissance and Age of Enlight-

enment represented practical activities on systematic forming of the groups of objects reflected world outlook, vision and interpretation of the environment of the people's existence then obtaining.

Beginnings of the first collections and museums during Renaissance was promoted by the appearance of the research and restoration of the aesthetic motives in the society.

The development of the collections of the works of art in Florence, Rome, Mantua, Como, Venetia had its special features. The definite contribution to the development into the collecting and museum domain was made by the creation of the complex collections of the rulers at Fontainebleau (France), Munich, Ambras (Austria), Madrid, Prague. There were formed and functioned the first scientific collections, anatomical museums, botanic gardens, collections of the scientific instruments set. The collecting of the coins and medals were within the capacities of people of less noble estates. The collecting in its environment acquired the character of the popular social phenomenon.

The collection and museum represented the symbol or sign characterized the position of the collector in society, his participation in some concrete social group, in new, special attitude to cultural values. The collection and museum «spoke» to observers about their possessors or founders, on their view on the world.

The ideology of the Enlightenment created the new cultural unity of the mankind and required of receiving the new real knowledge on the functioning of the laws in the world which could be rationally explained and on which the developing of collections and forming of the first public museums influenced. The objects of the collections and museums could be demonstrated these laws. The educational functions of the collections and museums received the development, and phenomenon of the museum was exposed to comprehension in some studies.

The quantity of collections and museums was increased significantly in XVII – XVIII centuries, and much more the representatives of bourgeoisie put in the process of its creation. The market of the trade for its addition the objects was built in connection with it. The group of the dealers in the objects for collecting was arised, the special types of collectioners were shaped: antiquarians studied the monuments of the antiquity and the Middle Ages and more often united in their organizations and «connoisseurs» who could better than others give an appreciation of works of the collection and museum significance.

The public museums arised from the 30^{th} years of XVIII century in Italy (Rome, Florence, Verona). The founders of these museums were guided by the generally acknowledged concept of the cultural succession of Italy connected by tradition with the ancient Rome. The private collections and from the end of the XVII century some museums (by example in Besancon, France) were arised too. The king's collections in France did not used for its transformation to the public museum in contradiction to the collections of the Italian rulers. The museum traditions in Italy turned to be more enduring than the principles of the collecting politics of the French monarchs.

The decisive significance for the collecting and museum domain in Holland had early development there of the independent art culture and old tradition of the work of artists for the market. It called mass art collecting in this country among the townsfolke and the rich peasants. The collecting in Britain developed as Holland on the capitalist way had character of the elite and received the prevalence among the nobility.

The ruling collectors in Austria and large German countries created brilliant by their composition collections, and the public museum in Vienna in the last quarter of

the XVIII century. The rich collections were often made at courts of the rulers of the little German countries also (at Dusseldorf and Cassel).

The developing of the European-wide of collecting in the East- European countried was dated from the Age of Enlightenment. Systematic bulk purchases of the work of art for the residences of the emperor and the nobility of Russia are began during government of Peter I. The rich collections of nobles put together, one of its – collection of I. I. Shouvalov was passed on the Academy of art at Petersburg. Petersburg became the active center of the collecting in Europe when was created the Hermitage of the Winter Palace by Catherine II.

Collection in Rzecz Pospolita flourished during the government of Stanislas August, the design of «The Polish public museum» was edited, for it was buyed a stock the complex of art works at London. The partitions of Rzecz Pospolita prevented the realization of this design.

There are received further development the natural collections and museums, among them botanical gardens and first zoo's (in Vienna), the first science-technical museum (Harlem, Holland), the first national public museum appeared (British museum at London). There sprung the first economic exhibitions where the achievements of new machine-building and manufacturing production were played up. Some place in the development of collections of the historical type were engaged by the collections of coins, medals, portraits of the historical characters, which were in the art collections and museums in that time.

The new methods of presentation of the exhibits became to use in the museums, the museum architecture began to form as the part of the total architecture from the last quarter of the XVIII century. The expositions of the museums and collections, guidebooks and catalogues reflected its composition received more perfect design. The collections made the core of the museums available to universal looking over in some countries. The work for preparation the designing of the public museums occurred just during this period, and its consideration is very important for the best understanding of the further future of the museum domain and collecting.

The museum and collecting as the part of museum domain held stable place in the cultural life of society during XVII – XVIII centuries. The museum as social-cultured institution became necessary part of the existence. It was the realization of the concepts of the Enlightenment, proclaimed the rights of the people of all strata of society for the cultural development.

There is determined in the study the circle of the regularities of the development of the collections and museums in different countries and regions of the world for the satisfaction of the public requirement in the accumulation, preservation, interpretation and presentation of the material objects of the subject and natural world.

There are studied main stages of the development of the museum domain in the world before its conversion into independent form of the social and cultural domain in complex.

There are investigated the principal of development of sourceology and historiography of the history of museum domain.

There are reconstructed the real outlines of the pre-museum collecting and museum domain in the world for the end of XVIII century.

There is ascertained dependence of the making of pre-museum collecting from the social cultural conditions of the life of society.

There are explanated motives, prerequisites and terms of creation of the pre-museum collections and first museums.

There is defined the place of collections and museums in developing of the art and science.

There are interpreted the law-governed natures of the development of pre-museum collections and first museums in separate regions of Europe and other continents.

There are revealed these elements which then embodied in present-day museum and exhibition domain in the concepts of the makers of early collections and museums, their catalogues and expositions.

There is opened subject of the main stages of the development of early collections and museums.

There is given valuation of the peculiarities of the sources and studies in the history of museum domain on the separate stages of its development.

There are summed up the results of the existing foreign studies on the world history of the museum domain.

There are worked out theoretical-methodics regulations of the new in the museology of our country trend – world history of museum domain.

Sommaire

L’histoire des musées est dans le stade de la formation, ce qui est reconnu dans «L’encyclopédie des musées de Russie» (M., 2001, – T.l. – P.242). Cela limite l’utilisation de la méthode historique pour l’étude de la théorie de musée, la profondeur de l’analyse de le domaine des musées contemporaine, complique la formation des muséologes.

Les travaux sérieux étant données de quelques questions de l’histoire de le domaine des musées nationaux, l’historiographie russe de l’historié des musées étrangers est limitée par les articles sur de l’histoire des musées dans deux pays dans les périodes de courte durée. L’historiographie étrangère est plus étendue. Mais elle aussi est consacrée aux quelques partis de l’histoire de le domaine des musées à l’étranger et ses éléments certains ou bien aux types des musées et ignore l’histoire des musées de Russie. Elle ne contient pas d’analyse des étapes principaux, des faits, des tendances de la formation et du développement de le domaine des musées du monde et ne contient pas de l’appréciation comparative des processus de son développement dans quelques pays.

Pour combler une lacune évidente dans l’historiographie de l’histoire des musées dans le monde l’auteur de cette monographie pour la première fois a systématisé par étapes le développement des musées dans les différentes régions et pays du monde jusqu’à la fin du XVIII siècle. Dans le livre l’auteur compare le développement des collections et des musées dans quelques pays en révélant les traits particuliers et générales de ce développement.

La division en périodes de l’histoire de le domaine des musées est argumenté par les particularités de leur développement en relation étroite avec les conditions culturels, sociaux, politiques de la vie publique et, en premier lieu avec ses mouvements spirituels principaux. L’auteur propose à diviser l’histoire de le domaine des musées en quatre étapes, liés avec les périodes déterminés d’évolution de la société, sa culture d’esprit, l’évolution des sciences du monde, son appréciation estétique et dépendus de la prédominance de l’un ou de l’autre motif du collectionnement et des raisons économiques, politiques, religieuses.

Ces étapes sont:

– l’étape où le principe de musée (c’est-à-dire la tendance à collectionner, conserver et représenter des objets matériaux mis hors de l’usage utilitaire, qui ont dans les yeux des collectionneurs la valeur particulière) se réalisait sans création de l’institut indépendant socio-culturel sous la forme des collections;

– l’étape de la formation des collections et des musées pendant la période de la Renaissance et du siècle des lumières avec l’apparition du motif de la recherche et l’élargissement des limites des motifs de valeur esthétique des collections et des musées et avec la réduction de ses fonctions représentatives;

– l’étape de l’apparition des musées publiques;

– l’étape de la formation de la muséologie comme la branche séparée des connaissances.

Dans la monographie sont considérés les deux premières étapes de l’histoire de le domaine des musées.

L’auteur représente le modèle de la reconstruction des étapes principaux de 1’ évolution des problèmes fondamentaux, des directions et des tendances de l’évolution de le domaine des musées jusqu à la fin de XVIII siècle. De l’activité des premières collections et musées sont choisis les phénomènes, qui sont développés en éléments obligatoires des collections et musées postérieures.

Dans la monographie pour la première fois dans la littérature mondiale sont déterminés les caractéristiques théoriques et méthodiques de l’histoire des musées et de sa documentation et sa histoiriographie, sont déterminés les problèmes théoriques et méthodiques de l’étude et de l’analyse des sources et des recherches sur l’histoire de le domaine des musées. L’auteur a reconstitué la situation réelle de l’histoire de le domaine des musées dans son évolution dans le temps et en l’étendue. On peut présenter ce processus comme la succession de la mise hors la circulation habituelle, de la conservation et de la représentation par l’homme de la réalité du monde qui sert pour transmettre des valeurs culturels humains de génération en génération.

L’histoire de le domaine des musées est appréciée comme la structure qui contient:

– le collectionnement;

– l’organisation des logements pour la conservation, l’étude et la représentation des complexes des objets retirés d’usage de la circulation, qui fixent en forme matérielle des valeurs d’esprit de la société;

– les formes et les conceptions de cette représentation;

– l’activité des collectionneurs et des fondateurs des musées du milieu des différents couches sociaux;

– le fonctionnement du marché des objets, destinés aux collection et aux musées;

– la fondation des ouvrages muséographiques etc.

Dans la monographie on a utilisé des espèces différentes des sources de l’histoire de le domaine des musées. Parmi l’auteur a choisi les espèces spécifiques: les descriptions inventaires, les catalogues des collections et des musées, les guides.

Pendant les recherches on a formé les notions de la collection et du musée, sont marqués leurs ressemblances et leurs différences, sont caractérisés des modèles de la création des musées – traditionnel, philantropique, révolutionnaire et commercial.

On a apprécié des motifs de la création des collections des objets, mis hors de circulation pour le collectionnement, la conservation et la représentation dans les sociétés traditionnelles du monde archaïque, antique et du moyen âge: sacré, économique, du prestige social, de l’identification de groupe, de la curiosité et de la recherche et esthétique. Le choix des objets de leur quantité chaotique a transformé leurs groupes en collections. Ils appartenaient aux communautés, aux régents, aux hommes notables et riches. Les spectateurs simples avaient la possibilité à visiter les collections des temples et des communautés, voir les collections privés pouvait le nombre extrêmement limité des visiteurs.

Les phénomènes du collectionnement apparaient d’après les causes analogues gans les sociétés entièrement isolés de l’influence extérieure pendant les plusieurs derniers millénaires. Cela témoigne la régularité déterminée de l’évolution de la culture de l’humanité.

La ressemblance et la différence de cette évolution dans les zones culturelles concrètes sont présentés par les exemples de la création des collections et des musées à l’époque de la Rennaissance et du siècle des lumières dans quelques pays et régions. L’évolution des collections et des premiers musées de l’époque de la Rennaissance

reflétait le processus du mouvement humanitaire, l'élévation du niveau de l'indépendance des habitants des différents pays de l'Europe l'apparition du nouvel état des entrepreneurs et des marchands. La création des formes institutionnelles de l'organisation de la société sous la forme des collections et des musées à l'époque de la Rennaissance et du siècle des lumières représentait des actions pratiques de la création systématique des groupes des objets qui reflétaient la conception de l'époque, la vision et l'interprétation de l'ambiance de l'existence humaine.

La naissance des premiers collections et musées de l'époque de la Rennaissance est du à l'apparition des motifs de la recherche et à la reconstitution des motifs esthétiques dans la société.

Il y avait les particularités du développement des collections d'art à Florence, à Rome, à Mantoue. On a fondé le musée publique à Venise et le musée privé à Como au XVI siècle. La fondation des collections complexes des régents à Fontainebleau (France), à Munich, Ambras (Autriche), à Madrid, à Prague a contribué au développement du collectionnement et de le domaine des musées. Les premières collections scientifiques, les premiers musées anatomiques et les jardins des plantes, les collections des appareils scientifiques ont commencé à se former et à fonctionner. Les gens moins nobles avaient la possibilités à collectionner les monnaies et les médailles. Dans leur milieu le collectionnement a pris le caractère du phénomène social de masse.

Les collections et les musées sont devenus le symbole ou le signe qui caractérisait la Condition social du collectionneur, son appartenance au groupe social concret, sa participation à la nouvelle attitude envers les valeurs culturelles. Les collections et le musée pouvaient «parler» aux visiteurs de son propriétaire ou son fondateur, de leur manière de voir le monde.

Au XVII – XVIII siècles l'idéologie des lumières a exercé un influence considérable sur le développement du collectionnement et la fondation des premiers musées publiques. Elle a créé la nouvelle unité culturelle de l'humanité et elle a exigé des nouvelles connaissances réelles sur les régularités du monde qu'il fallait expliquer d'une manière rationnelle. Les objets des collections et des musées devaient servir de la preuve de ces régularités. Les fonctions de l'enseignement et de l'éducation des collections et des musées se développaient et le phénomène du musée était interprété dans plusieurs recherches.

Au XVII – XVIII siècles le nombre des collections et des musées s'augmente considérablement, parmi leurs fondateurs étaient beaucoup plus représentants de la bourgeoisie au'auparavant, à l'occasion de ce processus le marché des objets a commencé à se former, les marchands des objets sont apparus, on peut parler de types particuliers des collectionneurs: les antiquaires qui étudiaient les objets de l'antiquité et du moyen âge et qui s'associaient souvent, et «les connaisseurs» qui savaient mieux que les autres apprécier les objets.

En Italie à partir des années 30 du XVIII siècle les musées publiques sont apparus à Rome, à Florence et à Vérone. Les fondateurs de ces musées étaient guidés par l'idée reconnu de la succession culturelle de Italie liée par la tradition avec l'époque romaine. Les collections privés sont apparus en France, à partir de la fin du XVII siècle quelques musées aussi (par exemple, à Besançon). Mais en France les collections royales n'étaient pas transformé en musée publique, contrairement aux collections des régents des plusieurs états italiens. Il s'est trouvé que les traditions de musée en Italie sont plus stables que les principes de la politique du collectionnement des rois français.

En Hollande le développement de la propre culture d'art et la tradition ancienne du travail des peintres pour le marché avaient de haute importance pour le collectionnement et les musées. Cela a provoqué le collectionnement d'art en masse parmi les citadins et les paysans riches. En Bretagne qui se développait, comme la Hollande, comme le pays capitaliste, le collectionnement avait un caractère d'élite et était répandu parmi la noblesse.

En Autriche et dans les grands pays de l'Allemagne les collectionneurs des cercles dirigeants fondaient les collections renommées par leur contenu, à Vienne dans le dernier quart du XVIII siècle on a créé le musée publique où les objets etaient exposés systématiquement. Les collections riches étaient fondées aussi par les régents des domaines allemagnes peu considérables (Dusseldorf, Cassel).

Dans les pays de L'Europe de l'Est le développement du modèle européen du collectionnement date du siècle des lumières. Sous Pierre I en Russie on a commencé à effectuer les achats réguliers des objets d'art pour les résidences de l'empereur et des nobles. Les collections riches des magnats étaient créé, parmi eux – la collection de I.I.Chouvalov, elle était transmis à l'Académie des arts à Saint-Pétersbourg. Après la création par Catherine II de la galerie de l'Ermitage du palais d'Hiver Saint-Pétersbourg est devenu, le centre actif du collectionnement en Europe.

Au Rzecz Pospolita le collectionnement c'est épanouit sous Stanislas August, on a publié le projet du «Musée pubîique polonais», pour lui on a acheté à Londres les oeuvres d'art. Les partages du Rzecz Pospolita ont empêché à réaliser ce projet.

Les collections et les musées de l'histoire naturelle continuaient à se développer, y compris les jardins des plantes et le premier jardin zoologique (à Vienne), le premier musée technique (à Harlem), le premier musée national publique (le musée britannique à Londres). On a fondé les premières expositions économiques où on a présenté les succès de la construction des machines et de la production des manufactures. Une place importante dans le developpement des collections historiques occupaient les médailles, les monnais et les portraits des personnages historiques, à cette époque ils étaient une partie intégrante des collections et des musées d'art.

On a commencé à utiliser les nouveaux méthodes de la présentation des objets, au dernier quart du XVIII siècle l'architecture de musée comme une partie intégrante de l'architecture a couencé à se former. Les méthodes de l'organisation des expositions des collections et des musées sont devenus beaucoup plus modernisés, on publie beaucoup de catalogue et guides, reflétants leurs contenu. Dans plusieurs pays les collections étaient à la base des musées, accessibles à tous. La création définitive des musées publiques a eu lieu en cette époque-là, son étude est très importante pour la compréhension du destin suivant des musées et des collections.

Les musées et le collectionnement comme une partie intégrante de l'histoire de le domaine des musées au XVII – XVIII siècles ont occupé la place importante dans la vie culturelle de la société. Le musée comme un institut socio-culturel est devenu une partie intégrante indispensable de son existence. C'était une réalisation des idées du siècle des lumières qui ont proclamé les droits des hommes de tous les couches de la société envers le développement culturel.

Dans la monographie on a déterminé l'étendue des régularités du développement des collections et des musées pour la satisfaction du besoin social de l'accumulation, de la conservation, de l'interprétation et de la représentation des objets matériels dans les pays et régions différents du monde,

— on a étudié les étapes principaux du développement des musées dans le monde jusqu’à la transformation de l’institut du musée en espèce indépendante de la pratique sociale et culturelle,

— on a examiné les principaux directions du développement de l’historiographie et de la documentation de l’histoire des musées,

— on a reconstitué l’image réelle du collectionnement et de l’histoire des musées jusqu’ à la fin du XVIII siècle,

— on a constaté la dépendance du collectionnement des conditions sociales et culturells de la vie de la société,

— on a expliqué les motifs et les conditions de la création des collections et des premiers musées,

— on a fixé le rôle des collections et des musées dans le développement de l’art et de la science,

— on a interprété les régularités du développement des collections et des premiers musées dans plusieurs régions de l’Europe et des autres continents,

— on a révélé les éléments des conceptions des fondateurs des premiers collections et musées qui sont réalisés dans la pratique contemporaine des musées et des expositions,

— on a caractérisé le contenu des étapes principaux du développement des premiers collections et musées,

— on a apprécié les particularités des documents et des recherches sur l’histoire des musées sur les périodes différentes de son développement,

— on a dressé la bilan des résultats des recherches étrangères existantes sur l’histoire de le domaine des musées du monde,

— on a élaboré les caractéristiques théoriques et méthodiques de la nouvelle direction de la muséologie national – l’histoire générale de le domaine des musées.

Zusammenfassung

Die Geschichte der Museumskunde befindet sich in einem Entwicklungsstadium – eine Tatsache, die auch von der im Jahr 2001 herausgegebenen «Russischen Museumsenzyklopädie» bestätigt wird (M., 2001. – Bd. 1 – S. 242). Dies schränkt die Einsetzbarkeit der historischen Forschungsmethoden auf dem Gebiet der Museumstheorie ein, setzt enge Rahmen für die Analyse des modernen Museumswesens und erschwert darüber hinaus die Fachausbildung.

Die Historiographie der Museumskunde in russischer Sprache beinhaltet zwar fundamentale Forschungsarbeiten zu einigen Aspekten der einheimischen Museumsgeschichte, ist aber im Bezug auf die Museumsgeschichte außerhalb Russlands sehr knapp und beschränkt sich auf einige Artikel über die Museumskunde in insgesamt nur zwei Ländern und zu konkreten Zeitabschnitten. Die Historiographie der Museumskunde in anderen Sprachen ist umfangreicher. Aber auch sie beschäftigt sich hauptsächlich entweder mit einzelnen Fragen zum Museumswesen und dessen Einzelgebieten, oder mit den ausgewählten Museumstypen. Es fehlt insgesamt an einer länderübergreifenden Analyse der Entstehung und Entwicklung der Museumskunde, ihrer Etappen, Faktoren und Tendenzen. Die Entwicklungsprozesse des Museumswesens in verschiedenen Ländern werden nicht verglichen.

Um diese offensichtliche Forschungslücke in der Historiographie der Museumskunde zu schließen, präsentiert der Autor der vorliegenden Monographie zum ersten Mal eine systematisierte Entwicklungsgeschichte der Museumskunde in ihren Etappen in verschiedenen Ländern der Welt bis in das Ende des 18. Jh. hinein. Im Buch wird die Entwicklung von Sammlungen und Museen aus verschiedenen Ländern gegenübergestellt, mit dem Ziel, die Gemeinsamkeiten dieser Entwicklung festzustellen.

Die Geschichte der Museumskunde wird periodisiert aufgrund der Besonderheiten ihrer Entwicklung im Zusammenhang mit kulturellen, sozialen, und politischen Gegebenheiten des gesellschaftlichen Lebens, vor allem aber aufgrund der intellektuellen Entwicklung der Gesellschaft. Es wird vorgeschlagen, vier Perioden in der Geschichte der Museumskunde zu bestimmen, welche in Verbindung mit den Entwicklungsperioden der Gesellschaft, ihrer geistigen Kultur, ihrer Evolution des Wissens über die Welt und ihrer ästhetischen Empfindsamkeit stehen. Sie sind auch von den Hauptmotivationen der Sammeltätigkeit, von der ökonomischen, politischen und religiösen Situation abhängig.

Es sind folgende Perioden:

Die Periode, im Laufe derer die Realisierung des Museumsprinzips (nämlich die Bestrebung, aus dem täglichen Umlauf herausgenommene und für den Besitzer besonders wertvolle physische Gegenstände zu sammeln, aufzubewahren und sie zu präsentieren) verlief ohne die Entstehung eines eigenständigen soziokulturellen Instituts in der Form einer vormusealen Sammlung.

Die Periode der Entstehung von Sammlungen und Museen zur Zeit der Renaissance und der Aufklärung. Sie zeichnet sich durch die zunehmende Forschungsmotivation aus, durch die Erweiterung der ästhetischen Motivation der Sammeltätigkeit und durch die Gründung von Museen, deren repräsentative Funktion in den Hintergrund gedrängt wurde.

Die Periode der massenhaften Entstehung der öffentlichen Museen.

Die Periode der Entstehung von Museumskunde als eigenständiger Wissenschaft.

In der Monographie werden die beiden ersten Perioden in der Geschichte der Museumskunde untersucht.

Damit wird ein Modell zur Rekonstruktion der wichtigsten Tendenzen, Richtungen und Problemen in der Entwicklung der Museumskunde bis Ende des 18. Jh. vorgestellt. Aus der Tätigkeit der früheren Sammlungen und Museen werden die Bereiche hervorgehoben, die sich zu Kernelementen späterer Sammlungen und Museen entwickelten.

In der Monographie werden erstmalig umfangreiche theoretische und methodische Charakteristika der Museumskundegeschichte und ihrer Quellenkunde und Historiographie bestimmt, es werden auch theoretisch-methodische Ziele der Forschung und der Analyse von Quellen und Sekundärliteratur festgelegt. Es wird ein historisch treues Bild der Museumskunde in ihrer zeitlichen und räumlichen Entwicklung entworfen. Die Museumskunde wird dabei betrachtet als ein Prozess der gezielten Entnahme aus dem täglichen Umlauf, der Aufbewahrung und der Präsentation von materieller und natürlicher (der sowohl durch die Menschen veränderten als auch unveränderten) Realität der Welt mit dem Zweck der Weitergabe von allgemeinmenschlichen Kulturwerten von einer Generation zur anderen.

Es wird eine Bewertung der Museumskunde in ihrer Struktur gegeben, die folgende Punkte beinhaltet:

Vormuseale Sammeltätigkeit

Die Einrichtung von Räumen für die Aufbewahrung, Forschung und Präsentation der aus dem täglichen Umlauf herausgenommenen Gegenstandsgruppen, die dazu bestimmt waren, in der materiellen Form die immateriellen gesellschaftlichen Werte zu sichern.

Formen und Konzeptionen dieser Präsentation

Die Tätigkeit von Sammlern und der Museumsgründer aus verschiedenen sozialen Gruppen

Die Entwicklung des Marktes von Gegenständen, die für die Sammlungen und Museen bestimmt waren

Das Schreiben von museologischen Werken usw.

In der Monographie werden verschiedene Typen von Quellen zur Geschichte der Museumskunde herangezogen. Aus denen sind Fach- und Profilquellen hervorgehoben, z B. Inventare, Kataloge von Sammlungen und Museen, Reiseführer.

Der Autor erarbeitet die Begriffsbestimmungen eines Museums und einer Sammlung, beschreibt deren Unterschiede und Gemeinsamkeiten, charakterisiert die Entstehungsmodelle von Museen (traditionelles, philanthropisches, revolutionäres und kommerzielles Modell).

Es werden Motivationen untersucht, die in den traditionellen prähistorischen, antiken und mittelalterlichen Gesellschaft zu der Entstehung von vormusealen Sammlungen der aus dem täglichen Umlauf herausgenommenen, aufbewahrten und für die Präsentation bestimmten Gegenständen geführt haben. Es werden folgende Motivationen bestimmt: die sakrale, die ökonomische, die ästhetische Motivation, das soziale Prestige, die Gruppenidentifikation, die Wissbegier und die Forschung. Das Aussondern von bestimmten Gegenständen aus einer chaotischen Menge machte die entstehenden Gegenstandsgruppen zu Sammlungen. Sie gehörten den Gemeinschaften, den Herrschern und den vornehmen und reichen Personen. Die Besichtigung der Sammlun-

gen von Tempeln und Gemeinschaften war den einfachen Zuschauer möglich, private Sammlungen waren nur für einen engen Besucherkreis zugänglich.

Einige Formen der vormusealen Sammeltätigkeit entstanden aufgrund von ähnlichen Ursachen in den Gesellschaften, die teilweise über mehrere Jahrtausende isoliert von der Menschheit lebten. Dies spricht für Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung menschlicher Kultur.

Am Beispiel der Entstehung von Sammlungen und Museen der Renaissance und der Aufklärung in einzelnen Ländern und Regionen werden die Gemeinsamkeiten und Differenzen dieser Entwicklung in verschiedenen kulturellen Zonen hervorgehoben. In der Gründung von Sammlungen und Museen der Renaissance spiegelte sich die humanistische Bewegung wieder, die zunehmende Eigenständigkeit der Bewohner verschiedener europäischer Länder und die Entstehung der neuen sozialen Schicht von Unternehmern und Kaufleuten. Hinter der Gründung von Museen und Sammlungen als institutionelle Gesellschaftsformen zur Zeit der Renaissance und der Aufklärung stand eine Reihe von systematischen Handlungen, die darauf abzielten, Gruppen von Gegenständen zu bilden, die die damalige Weltanschauung, die Vorstellungen und das Verständnis der menschlichen Umgebung wiedergaben.

Die Entstehung von ersten Sammlungen und Museen während der Renaissance war begünstigt durch die Entstehung der Forschungsmotivation und durch die Verbreitung der ästhetischen Motivation in der Gesellschaft.

Die Entwicklung von Kunstsammlungen in Florenz, Rom und Mantua zeichnete sich durch einige Besonderheiten aus. Im 16. Jh. entstanden ein öffentliches Museum in Venedig und ein privates in Komo. Das Sammelwesen und die Museumstätigkeit wurden durch die Gründung von komplexen Sammlungen von Herrschern in Fontainebleau (Frankreich), München, Ambras (Österreich), Madrid, Prag weiterentwickelt. Es entstanden die ersten Forschungssammlungen, anatomische Museen und botanische Gärten, Sammlungen von Wissenschaftlichen und Navigationsinstrumenten. Für die weniger Wohlhabenden war das Sammeln von Münzen und Militärauszeichnungen möglich. Für diese soziale Schicht hatte die Sammeltätigkeit schnell den Charakter einer Massenbeschäftigung angenommen.

Eine Sammlung oder ein Museum waren ein Zeichen, durch das die gesellschaftliche Stellung des Besitzers, seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe und seine Teilnahme an einem neuen Umgang mit den kulturellen Werten nach außen signalisiert wurde. Eine Sammlung oder ein Museum sagten dem Besucher viel über den Besitzer oder den Gründer und über seine Weltanschauungen aus.

Im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Entwicklung der Sammeltätigkeit und die Gründung von ersten öffentlichen Museen durch die Ideologie der Aufklärung beeinflusst, die eine neue kulturelle Einheit der Menschheit deklarierte und nach neuen adäquaten Erkenntnissen über die Gesetzmäßigkeiten der Welt verlangte, welche man rational begründen könnte. Die Gegenstände in den Sammlungen und Museen sollten als Beweis für solche Gesetzmäßigkeiten dienen. Die Bildungs- und Erziehungsfunktionen von Sammlungen und Museen entwickelten sich, das Museumsphänomen wurde in einer Reihe von Forschungsarbeiten.

Im 17. – 18. Jh. stieg die Anzahl von Museen bedeutend, und an der Museumsgründung beteiligten sich breitere Bevölkerungskreise. Aufgrund dessen bildete sich ein Markt für Museumsgegenstände. Es entstand eine Berufsgruppe von Händler, die mit Sammelstücken handelten. Außerdem bildeten sich bestimmte Gruppen von

Sammler: Antiquare, die antike und mittelalterliche Gegenstände untersucht hatten und eigene Berufsvereinigungen gründeten, und die «Kenner», die für ein Museum geeignete Gegenstände besser als die anderen bewerten konnten.

In den 30er Jahren des 18. Jhs. entstanden italienische öffentliche Museen in Rom, Florenz und Verona. Die Museumsgründer orientierten sich an der allgemein anerkannten Idee, dass Italien der kulturelle Erbe des antiken Roms sei. Auch in Frankreich entstanden private Sammlungen und seit Ende des 17. Jhs. sogar einzelne Museen (z. B. in Besançon). In Frankreich wurden die Sammlungen des Königs nicht in öffentliche Museen umgewandelt, wie es mit Sammlungen der Herrscher einiger italienischer Staaten geschah. Italienische Museumstraditionen waren beständiger als französische, die durch die Leitlinien der königlichen Sammelpolitik bestimmt waren.

In Holland wurden Sammeltätigkeit und Museumswesen entscheidend durch die langjährige Tradition der marktorientierten Künstlertätigkeit und durch die frühere Entwicklung der künstlerischen Eigenständigkeit beeinflusst. Dieses führte zur Massenverbreitung der Sammeltätigkeit unter den Stadtbewohnern und den reichen Bauern dieses Landes. In England, das sich ähnlich wie Holland kapitalistisch entwickelte, hatte Sammeltätigkeit einen elitären Charakter und war unter den Adeligen verbreitet.

In Österreich und in großen deutschen Staaten gründeten die Sammler aus Regierungskreisen in ihrem Bestand hervorragende Sammlungen. In Wien wurde im letzten Viertel des 18. Jhs. ein öffentliches Museum gegründet, in dem Exponate in einer systematisierten Aufstellung präsentiert wurden. An den Höfen von weniger bedeutenden deutschen Herrschern entstanden häufig ebenfalls große Sammlungen (z.B. Düsseldorf, Kassel).

In Osteuropa entwickelte sich das gesamteuropäische Modell der Sammeltätigkeit in der Zeit der Aufklärung. Zu der Zeit Peter I. wurden in Russland systematische Einkäufe von Kunstwerken für die Imperatorresidenzen und für die Wohnsitze des Adels durchgeführt. Es entstanden reiche Sammlungen von Würdenträgern. Eine von denen, die Sammlung von I.I. Schuvalow, wurde der St.-Petersburger Kunstakademie übergeben. Nach der Gründung der Eremitagegallerie des Winterpalastes durch Katharina II wurde St.-Petersburg zu einem belebten europäischen Zentrum der Sammeltätigkeit.

Im Großfürstentum Litauen und Polen (Rzecz Pospolita) blühte die Sammeltätigkeit zu der Regierungszeit von Stanislav August auf. Es wurde ein Projekt des «Polnischen öffentlichen Museums» publiziert, und für das Museum wurden in London Kunstgegenstände eingekauft. Die Teilungen Polens hinderten die Verwirklichung dieses Projekts.

Zunehmend entwickelten sich naturwissenschaftliche Sammlungen und Museen, unter anderem die botanischen Gärten. In Wien wurde der erste Tierpark gegründet, in Haarlem – das erste technische Museum, in London – das erste öffentliche Nationalmuseum (das Britische Museum). Es wurden ersten Wirtschaftsausstellungen veranstaltet, auf denen die Errungenschaften der Maschinenbauindustrie und die Manufakturerzeugnisse präsentiert wurden. Die Sammlungen von Münzen, Auszeichnungen und Porträts von historischen Persönlichkeiten waren zu dieser Zeit Bestandteil der Kunstsammlungen, bildeten aber später den Kern von historischen Sammlungen.

Innerhalb der Museen wurden neue Methoden der Präsentation von Exponaten angewandt. Seit dem letzten Viertel des 18. Jhs. bildete sich Museumsarchitektur als ein Unterbereich der allgemeinen Architektur heraus. Die Expositionen von Museen

und Sammlungen sowie die begleitenden Museumsführer und Kataloge wurden besser strukturiert und präsentiert. In mehreren Ländern bildeten Sammlungen die Grundlage für die daraus entstandenen und der Öffentlichkeit zugänglichen Museen. In dieser Periode trat die Bildung des Typus eines öffentlichen Museums in ihre Endphase ein. Deshalb ist die Analyse dieser Periode äußerst wichtig für das bessere Verständnis der späteren Entwicklung des Museumswesens und der Sammeltätigkeit.

Museen und Sammelwesen als ein Teilbereich der Museumskunde haben im 17. und 18. Jh. einen festen Platz im Kulturleben der Gesellschaft eingenommen. Museum als ein soziokulturelles Institut wurde zu einem wichtigen Bestandteil dieses Lebens. Dadurch realisierten sich die Ideen der Aufklärung, die ein Recht auf die kulturelle Entwicklung für die Menschen aller sozialen Schichten deklarierten.

In der Monographie werden folgende Ergebnisse präsentiert:

Es werden die Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung von Sammlungen und Museen in verschiedenen Ländern und Regionen der Welt definiert. Museen und Sammlungen dienten der Befriedigung eines gesellschaftlichen Bedürfnisses nach der Anhäufung, der Aufbewahrung, der Interpretierung und der Präsentation von Menschen verarbeiteten und unverarbeiteten materiellen Objekten.

Es werden die wichtigsten Etappen der weltweiten Entwicklung von Museumskunde untersucht bis zu deren Transformation zu einem eigenständigen sozialen und kulturellen Tätigkeitsfeld.

Es werden die wichtigsten Entwicklungen der Quellenkunde und der Historiographie der Museumskunde analysiert.

Es wird ein Entwicklungsbild der vormusealen Tätigkeit und der Museumskunde bis Ende des 18. Jhs. entworfen.

Es wird eine Abhängigkeit der Entstehung von vormusealen Sammlungen von den sozialen und kulturellen Gegebenheiten des gesellschaftlichen Lebens festgestellt.

Es werden die Motivationen, die Voraussetzungen und die Bedingungen der Entstehung von den vormusealen Sammlungen und von den ersten Museen untersucht.

Es wird die Rolle von Sammlungen und Museen in der Entwicklung von Kunst und Kultur analysiert.

Es werden die Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung von vormusealen Sammlungen und von den ersten Museen in einzelnen Ländern Europas und auf anderen Kontinenten definiert.

In den Konzepten der Gründer von früheren Sammlungen und Museen, aus deren Katalogen und Expositionen (Dauerausstellungen) werden die Elemente hervorgehoben, die sich weiterentwickelten und die heutige Museums- und Ausstellungspraxis beeinflussten.

Es werden die wichtigsten Etappen der Entwicklung von früheren Sammlungen und Museen erläutert.

Es werden die Quellen und die Forschungsliteratur zu den einzelnen Etappen der Geschichte der Museumskunde bewertet.

Es werden die Ergebnisse der Forschungsliteratur zu der allgemeinen Geschichte der Museumskunde zusammengefasst.

Es werden die theoretischen und methodologischen Gründsätze eines neuen Forschungsbereichs in der russischen Museumskunde – der allgemeinen Geschichte der Museumskunde – festgelegt.

В.П. Грицкевич

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА ДО КОНЦА XVIII ВЕКА

Издание второе,
исправленное и дополненное

Редактор: Г.М. Шарпило
Компьютерная верстка: С.А. Владимирова, М.Е. Лисовская
Обложка С.А.Владимировой
Компьютерный набор: Т.Г. Виноградова

191186. Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. СПбГУКИ.
Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Отпечатано в типографии “Турусел”.
191186, СПб., ул.Миллионная, д.1.
Лиц. ПД № 2-69-571 от 24.10.2000
22.10.2004. Печ. л. 25,5. Печать офсетная. Тир.1000. Зак.